



HAL
open science

La littérature migrante hispano-américaine d'expression française depuis les années 1960

Maria Alejandra Orias Vargas

► To cite this version:

Maria Alejandra Orias Vargas. La littérature migrante hispano-américaine d'expression française depuis les années 1960. Littératures. Université Paris-Saclay, 2024. Français. NNT : 2024UPASK002 . tel-04588022

HAL Id: tel-04588022

<https://theses.hal.science/tel-04588022>

Submitted on 25 May 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.

La littérature migrante hispano-américaine d'expression française depuis les années 1960

Hispano-American migrant literature in French expression, from 1960 to these days

Thèse de doctorat de l'Université Paris-Saclay

École doctorale n° 629, Sciences sociales et humanités (SSH)

Spécialité de doctorat : Littérature française

Graduate School : Humanités-Sciences du Patrimoine. Référent : Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Thèse préparée dans l'unité de recherche Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (Université Paris-Saclay, UVSQ), sous la direction de Serge Linarès, Professeur des universités et la co-direction de Sylvie Bouffartigue, Professeure des universités

Thèse soutenue à Paris, le 9 février 2024, par

Maria Alejandra Orias Vargas

Composition du Jury

Membres du jury avec voix délibérative

Axel GASQUET Professeur des universités, Université Clermont Auvergne	Président
Birgit MERTZ-BAUMGARTNER Professeure des universités, Université d'Innsbruck	Rapportrice et Examinatrice
Martine SAGAERT Professeure Émérite, Université de Toulon	Rapportrice et Examinatrice
Sophie BERTOCCHI-JOLLIN Maîtresse de conférences, HDR, Université de Saint-Quentin-en- Yvelines	Examinatrice
Stavroula KATSIKI Maîtresse de conférences, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis	Examinatrice

Titre : *La littérature migrante hispano-américaine d'expression française depuis les années 1960*

Mots clés : Exil, littérature migrante, langue imaginaire, passage d'une langue à une autre, France, Amérique latine.

Résumé : Cette thèse a pour objet l'étude de la littérature migrante hispano-américaine d'expression française, de 1960 à nos jours. Langue de communication et langue de culture, le français est aussi une langue de création au-delà de ses zones linguistiques. Il est ainsi devenu la langue d'adoption d'écrivains européens en dehors des pays francophones, comme ce fut le cas pour l'Irlandais Samuel Beckett ou le Roumain Emil Cioran. On sait moins que certains écrivains hispano-américains ont aussi fait le choix du français pour leur œuvre littéraire. Cette étude entend mettre en lumière ledit phénomène à compter des années 1960. Elle s'inscrit au carrefour de deux orientations de recherche. Elle fait d'abord fond sur l'histoire des représentations de la littérature et de la culture françaises en Amérique latine et entend contribuer à l'enrichir d'apports contemporains grâce à un corpus d'auteurs récents : les Argentins Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti, le Cubain Eduardo Manet

et le Chilien Luis Mizón. Elle se veut aussi une analyse croisée de ces écrivains hispano-américains qui, non contents d'être installés en France, ont employé la langue dans une démarche littéraire. Au cœur de celle-ci surgit un espace de l'entre-deux pour repenser et négocier le rapport entre le territoire et l'identité suite au déplacement qui a réaligné les frontières. Cette démarche leur a permis de dissocier la langue de l'identité nationale pour se convertir au français. Ce dernier ne révèle ni une assimilation à la langue et à la culture du pays d'accueil, ni un renoncement à leur culture ou à leur langue maternelle. Le français devient la matière pour créer une nouvelle langue qui ne peut être assignée à un champ littéraire déterminé. Le seul espace auquel appartient cette langue est la marge : un espace vierge né entre la langue française et la langue espagnole.

Title : *Hispano-American migrant literature in French expression, from 1960 to these days*

Keywords : Exile, migrant literature, transition from one language to another, imaginary language, France, Latin America.

Abstract : This thesis aims to study the French language that emerged from Hispano-American migrant literature from 1960 to the present. As a language of communication and culture, French is also a language of creation beyond its linguistic boundaries. It has thus become the language of adoption for European writers besides French-speaking countries, as was the case for the Irishman Samuel Beckett and the Romanian Emil Cioran. Crucially however, the fact that some Spanish-American writers have also chosen French for their literary work is less well known. This study sheds light on this phenomenon from the 1960s onwards considering two lines of research. Firstly, we build on the history of representations of French literature and culture in Latin America to enrich it with contemporary contributions through a corpus of recent authors: the Argentinians Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti, the Cuban Eduardo Manet and the Chilean Luis Mizón. Secondly, we propose a cross-analysis of these Spanish-American writers who,

going beyond being settled in France, have used French language in a poetic approach. These two axes are necessary to better understand this type of migrant literature, which focuses on the experience of exile and the process of deterritorialization and reterritorialization. At the central point of this process is the emergence of an in-between space in which both to rethink and negotiate the relationship between territory and identity due to displacement have realigned borders. This process enabled the authors to dissociate language from identity in order to make the transition to French, which differs from assimilating the language and culture of the host country or denying their own culture, let alone abandoning their mother tongue. French becomes the material for creating a new language that cannot be assigned to a specific literary field. The only space to which this language belongs is a virgin space born between French and Spanish.

À mon père

Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne
reverrons plus...

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*

À Luis Mizón

Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes sur l'exil,
Les clés aux gens du phare, et l'astre roué vif sur la pierre du seuil :
Mon hôte, laissez-moi votre maison de verre dans les sables...

Saint-John Perse, *Exil*

REMERCIEMENTS

Je voudrais reprendre le propos d'Umberto Eco qui me semble le plus pertinent pour faire mes remerciements : « Toute recherche sans dettes est une recherche suspecte, et on trouve toujours quelqu'un à remercier d'une manière ou d'une autre¹ ». Ce projet n'aurait pas été possible sans la direction, la confiance et encouragements de mes encadrants M. Serge Linarès et Mme Sylvie Bouffartigue. Je voudrais remercier l'Université Paris Saclay, l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et l'équipe du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC) pour m'avoir ouvert ses portes. Mes remerciements sont aussi dirigés vers mon Comité de Suivi, Mme Evaghélia Stead et Mme Sylvie Dallet qui m'ont encouragée à atteindre mes objectifs. Je tiens à remercier à Mme Martine Sagaert, M. Axel Gasquet, Mme Birgit Mertz-Baumgartner, Mme Sophie Bertocchi-Jollin et Mme Stavroula Katsiki d'avoir accepté de faire partie de mon jury. Au-delà des questions littéraires, historiques et culturelles qui ont été analysées, je n'oublie pas que ce travail est basé sur l'expérience de l'exil des écrivains avec qui j'ai eu le plaisir d'échanger. Plus qu'un rapport académique, nous avons cultivé une profonde amitié. Cet écart de génération n'a pas empêché de nous reconnaître comme des exilés hispano-américains qui partagent la nostalgie pour leur pays natal. Je remercie spécialement Mme Silvia Baron Supervielle, M. Eduardo Manet et M. Luis Mizón pour leur générosité, leur amitié et pour avoir partagé avec moi leur expérience et leur sagesse. Malheureusement M. Mizón nous a quittés en décembre 2022, mais j'espère que ces mots pourront lui parvenir. Mon travail de recherche n'aurait pas été possible sans l'aide des spécialistes qui m'ont permis de comprendre l'œuvre de mes écrivains. Je voudrais remercier M. Alain Mascarou et M. Felipe González Alfonso qui m'ont donné des clés pour comprendre l'œuvre de mes écrivains.

Enfin je voudrais remercier à mes proches qui ont suivi mon travail durant ces quatre ans. Mille mercis à ma chère Laurence qui m'a soutenue tout en réalisant un travail de relecture, mais surtout pour son amitié et ses conseils. Je veux aussi remercier ma chère belle-mère qui s'est intéressée vivement à mon projet et qui s'est adonnée au travail de relecture avec l'affection qui la caractérise. Un grand merci à Elizabeth, Marianela et Amélie qui, en tant que doctorantes, ont vécu les mêmes épreuves et ont su m'écouter avec bienveillance. Je remercie ma famille qui a été un grand soutien moral pendant cette période semée de dures épreuves. Finalement je remercie mon mari, Geoffrey pour son amour et soutien. Tu n'as

¹ Umberto Eco, *Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, titre originel *Il secondo diario minimo*, Paris, B. Grasset, 1998, p. 107.

jamais considéré mon travail comme un simple projet académique, mais comme l'œuvre de ma vie. Merci pour ta compréhension, ton amour et la confiance que tu as déposés en moi. Si je suis ici c'est grâce à toi. Merci infiniment...

1. SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	4
LISTE D'ABRÉVIATION DE TITRES DU CORPUS	9
INTRODUCTION	13
Partie I Représentations transatlantiques de la France.....	30
1. L'imaginaire politique de la France	39
1.1. La latinité : une communauté fraternelle et universelle.....	45
1.2. La Seconde Guerre mondiale : une menace pour la culture française.....	48
1.3. L'occupation de la France et l'imaginaire du black-out culturel chez les élites latino-américaines	52
1.4. La fin de l'hégémonie culturelle de la France	56
2. Rupture avec le passé colonial : l'affirmation d'une identité nationale et la création d'une langue hispano-américaine.....	60
2.1. Le voyage en Europe pour devenir cosmopolite et moderne.....	67
2.2. Paris et son mythe	73
2.3. La géographie urbaine de Paris : un espace poétique et décor cinématographique.....	81
2.4. La fin d'un mythe ?	89
3. Les débuts d'un dialogue entre la littérature française et la littérature hispano-américaine...94	
3.1. Un cosmopolitisme légitime et un cosmopolitisme babélique : le cas de Silvia Baron Supervielle et d'Hector Bianciotti	98
3.2. Traductions et revues littéraires : voies d'accès aux littératures étrangères.....	105
3.3. La constellation <i>Sur</i> : De l'Argentine au reste du monde	113
3.4. <i>Sur</i> , pendant et après la Seconde Guerre mondiale	121
3.5. La revue <i>Orígenes</i> et l'association culturelle Nuestro Tiempo : des espaces culturels d'avant-garde	129
3.6. La fin d'un cycle	135
4. L'expérience de l'exil	138
4.1. Les origines migrantes, un marqueur du départ	143
4.2. Un exil ontologique.....	153
4.3. L'exil culturel.....	155
4.4. L'exil forcé.....	164
4.5. Le départ.....	174
Partie II Reconstituer l'espace, le temps et l'identité	178
1. L'arrivée en France : de l'imaginaire au réel	183
1.1. Une promenade culturelle-urbaine : Paris sous les pas du flâneur.....	184
1.2. L'esprit double de Paris.....	192
1.3. Paris d'hier vs Paris d'aujourd'hui	199
1.4. Paris et la Seine : des espaces imaginaires.....	202
1.5. Paris, espace hybride.....	208
2. L'ailleurs : revenir au pays d'enfance	217

2.1. Déplier une cartographie intime : la pampa argentine.....	220
2.2. Des paysages secrets : le sud chilien et l'île de Pâques	231
2.3. <i>I-land</i> , c'est moi la terre	237
2.4. La nostalgie des grandes villes : Buenos Aires, Valparaíso et La Havane	244
2.5. Le non-retour et l'impossibilité de retrouver le passé	254
2.6. Entre les frontières.....	259
3. Le temps vécu dans le récit migrant	266
3.1. Eduardo Manet et ses années cubaines	270
3.2. Fidel Castro et Eva Perón : deux comédiens hors pair.....	278
3.3. Hector Bianciotti : l'autofiction comme une façon de tisser le tapis de sa vie.....	282
3.4. Luis Mizón vers une poésie autobiographique	293
3.5. Silvia Baron Supervielle : Le non-journal et les lettres aux photographies de sa mère	299
4. L'identité : une notion mise en question.....	311
4.1. La non-fixité identitaire.....	313
4.2. Les variations du « Je »	319
4.3. La mise en scène du « Je » et le dédoublement chez Hector Bianciotti et Eduardo Manet 327	
4.4. Le reflet du miroir comme une possibilité de se multiplier.....	335
4.5. Se recréer pour renaître dans l'écriture	344
Partie III Être un hors-la-loi des langues	351
1. Mythes et vérités de la langue française.....	356
1.1. L'apprentissage du français : entre conscience de la langue et discipline.....	360
1.2. L'imaginaire de la langue française : Résonances avec différentes périodes historiques de la langue littéraire.....	367
1.3. Une langue de deuil.....	382
2. Points de passage entre les langues.....	395
2.1. De la personnalité des langues	398
2.2. Passage d'une langue à une autre	407
2.3. Silvia Baron Supervielle, écrivaine-traductrice.....	419
2.4. L'autotraduction, un chemin à double sens	431
3. Le travail sur la langue.....	442
3.1. Entre balbutiement et déraillement de la voix : revenir aux mots de l'enfance.....	445
3.2. Le travail sur la langue française	454
3.3. Hispaniser le français/Franciser l'espagnol.....	481
3.4. À la recherche d'une non-langue	491
CONCLUSION	501
BIBLIOGRAPHIE.....	508
INDEX DES NOMS	552

LISTE D'ABRÉVIATION DE TITRES DU CORPUS

Silvia Baron Supervielle (SBS)

ADF = L'Alphabet du feu

CAS= Chant d'amour et de séparation

CLE = Cambio de lengua para un escritor

DDM = La Douceur du miel

JSSM = Journal d'une saison sans mémoire

LAP = Lettres à des photographies

LDLB = La langue de là-bas

LF = La Frontière

LFI = La Forme intermédiaire

LO = La Ligne et l'ombre

LRI = Le Regard inconnu

LPI = Le Pont international

NC = Nouvelles Cantates

NST = Notes sur Thème

ODI = L'Or de l'incertitude

PB = Plaine blanche

PDE = Le Pays de l'écriture

RO = La Rive orientale

UAL = Un Autre loin

URP = Une reconstitution passionnelle

USP = Une simple possibilité

Hector Bianciotti (HB)

ANA = El Amor no es amado

ANA (FR) = L'Amour n'est pas aimé

ASE (FR) = Les Autres, un soir d'été

BDJ = La Busca del jardín

DRM = Detrás del rostro que nos mira

LDD = Los Desiertos dorados

LSC = Seules les larmes seront comptées

NMD = La Nostalgie de la Maison de Dieu

NRJ = Ce que la nuit raconte au jour

PLA = Le Pas si lent de l'amour

PTL = Une Passion en toutes lettres

RL = Ritual

TDS (FR) = Le Traité de saisons

TOA = Comme la trace de l'oiseau dans l'air

SMC = Sans la miséricorde du Christ

Eduardo Manet (EM)

ADE = D'Amour et d'exil

EUX= Eux ou la Prise du pouvoir

HA = Habanera

ILV = L'Île du lézard vert

LF = Le Fifre

LM = La Mauresque

MAC = Mes années Cuba

MCC = La Maîtresse du commandant Castro

ME = *Marrane !*

MO = *Maestro !*

RC = *Rhapsodie cubaine*

SDS = *La Sagesse du singe*

TFC = *Les trois frères Castro*

UBA = *Un Balcon sur les Andes*

UCP = *Un Cubain à Paris*

ZI = *Zone Interdite*

Luis Mizón (LM)

AM = *Ammonite*

BTC = *Le Bateau de terre cuite*

CDB = *Chronique du blanc*

CDT = *Corps du délit où se cache le temps*

CNF = *Chants à la nourrice folle*

CPJ = *Le comptoir des papillons jaunes*

ED = *El Dorado*

GSI = *Dans le grand silence indigo*

HCP = *El Hombre del cerro plomo*

IRC = *L'île dont les yeux regardent le ciel*

JDA = *Les Jambes de l'abîme*

JDR = *Jardin de ruines*

LDI = *La découverte des Indiens*

LE = *L'Escargot*

MB = *Marée basse*

MDI (FR) = *La mort de l'Inca*

NDV = Le Naufragé de Valparaíso

NS = Noces

ODA = L'Oreiller d'argile

PCL = La Pieza con luz

PDD = La Passerelle du Donizetti

PDS = Poème du Sud

PEL = Poèmes d'eau et de lumière

PIP = Passion de l'île de Pâques

PL = Pierres Levées

PLM = Poèmes lus par la mer

RIB = La Rumeur des îles blanches

SFF = Le Songe du figuier en flammes

TB = Terre brûlée

VR = Voyages et retours

INTRODUCTION

Je suis une double exilée à cause de mon retour vers l'Europe où je me nourris de deux passés. (SBS, *LDLB*, 13)

J'ai connu l'exil, la pauvreté, le désespoir ; j'en ai tiré par la force des choses une vocation [...]. (HB, *LSC*, 102)

Même ici je me sens exilé. Alors autant être ailleurs. Loin d'ici je me sentirai plus chez moi puisque exilé pour de bon, tu comprends ? À Cuba je suis un étranger. (EM, *ILV*, 356)

larmes des déportés/des clandestins qui se cachent par milliers/dans de minuscules chambres illuminées/aux chandelles/dans la nuit minérale des grandes villes (LM, *GSI*, 25)

Lors du salon LittExil, le 26 avril 2021, Alexis Nouss aborde la question suivante : « Pourquoi Exil et Littérature ?² ». Le lien qui existe entre les deux est très fort et ancestral. La littérature a le pouvoir et la fonction d'éclairer un rapport au monde qui peut demeurer obscur si l'on prend un autre mode d'approche et si l'on emploie un autre discours³. La littérature hispano-américaine⁴ ne fait pas exception à cette règle. Depuis le XIX^e siècle, une grande partie de celle-ci a été écrite depuis l'exil. Notre corpus témoigne de deux types d'exil, attachés à l'histoire culturelle latino-américaine : le premier est volontaire, lié à une démarche plutôt culturelle, le second est forcé, motivé par des raisons politiques. Arrivés en France entre les années 1960 et 1970, les Argentins Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti, le Cubain Eduardo Manet et le Chilien Luis Mizón ont écrit depuis l'exil en s'émancipant de tout discours national⁵. Leur œuvre littéraire « annonce déjà une nouvelle expérience des frontières et de l'identité-nationale ou civile⁶ » qui ont été façonnées depuis l'éloignement de leur pays natal. Tout commence avec leur départ et les raisons qui les ont motivées à quitter leur pays. À partir de ces éléments nous avons essayé de les situer dans une catégorie, parmi la pluralité des termes proposés par la critique littéraire⁷, pour qualifier ce type de situation. En effet pour mieux étudier nos auteurs et leur œuvre nous avons eu recours à deux appuis

² Alexis Nouss et Hélène Gestern « "Pourquoi Exil et Littérature ?" Conversation dans le cadre du Salon LittExil du 26 avril 2021 », *Hommes & migrations*, vol. 3, n° 1334, 2021, p. 162. [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-hommes-et-migrations-2021-3-page-162.htm>
Consulté le 12/07/2023.

³ *Ibid.*

⁴ Dans notre analyse, nous utilisons le terme littérature hispano-américaine pour spécifier la production littéraire écrite en espagnol. Le terme de littérature latino-américaine est utilisé pour les textes écrits en espagnol, portugais et langues indigènes de l'Amérique latine.

⁵ Simon Harel, *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005, p. 23.

⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 135.

⁷ À ce propos, consulter l'article de Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner, « Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée », *Diogenes*, vol. 2, n° 246-247, p. 46-61.

théoriques : la littérature de l'exil et la littérature migrante. Au cours de l'analyse du corpus, nous avons vu la complexité au sein de l'œuvre de nos auteurs : certains entrent en résonance avec la logique de l'exil tandis que d'autres avec la logique de la migration. Il convient alors de définir littérature de l'exil et littérature migrante pour comprendre la subjectivité de l'expérience exilique de nos écrivains.

Dans la période qui concerne notre étude, deux événements marquants de l'histoire culturelle de l'Amérique latine ont eu un impact dans les parcours d'Eduardo Manet et de Luis Mizón. Il s'agit de la Révolution cubaine et des dictatures militaires du Cône Sud en Amérique latine au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle. Dans le premier cas, l'exil cubain a provoqué la dispersion de ses habitants, conduisant les opposants politiques à l'exode⁸. Avec le coup d'État de 1973 au Chili se produit le même type de départ, considéré par les exilés comme un bannissement. Ces deux cas impliquent deux exils corrélés à deux contextes historiques et culturels précis. La littérature de l'exil décrit un type particulier de départ forcé par des circonstances politiques. Il se démarque des autres types qui sont plus ou moins volontaires ou motivés par des aspirations culturelles ou professionnelles. Dans ces récits, l'exil est décrit comme une épreuve physique, viscérale, réelle jusqu'à être perçu comme un arrachement au pays natal. La situation de l'exilé est comparée à celle du naufragé par la violence qu'il subit. À partir de cette expérience, l'exilé « possède une mémoire dont il est aliéné et qui pourtant, jusque dans cette mutilation, le définit en tant que sujet⁹ ». À tous ces éléments évoqués s'ajoutent aussi une autre caractéristique : « [s]i dans l'exil tout retour était exclu, dans la migration, le retour est envisageable, mais profondément désenchanté¹⁰ ». C'est ainsi que nous verrons comment ces éléments qui composent la littérature de l'exil sont avérés ou contestés dans l'œuvre d'Eduardo Manet et de Luis Mizón. Dans le premier cas l'exil cubain est complexe et il se manifeste dans le parcours de notre écrivain¹¹. L'exil de

⁸ Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006, p. 419.

⁹ Alexis Nouss, « Le secret de nulle part », *Mémoires*, n° 72, 2018, [URL] : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-memoires-2018-1-page-5.htm> Consulté le 27/02/2024, p. 5.

¹⁰ Marion Sauvaire, « De l'exil à l'étranger, la diversité des sujets migrants. Le cas des romanciers caribéens au Québec », *Amerika*, [En ligne] n° 5, 2011, URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/amerika/2511> Consulté le 27/02/2024, p. 4.

¹¹ Selon Jacobo Machover l'exil cubain a évolué à partir de 1994 avec la crise des « balseros » facilitant la sortie de l'île et offrant la possibilité de retourner au pays pour des périodes plus ou moins longues. Ce n'était pas le cas pour Eduardo Manet et ses contemporains pour qui s'exiler était presque impossible. De plus, Machover nous indique que des confusions existent entre l'exil de la fin des années 1950 et des années 1960 et celui des années 1990. Dans le premier cas l'exil a été motivé pour des raisons politiques tandis que dans le deuxième, il s'agit davantage d'émigrés économiques plutôt que politiques. Les exilés plus anciens éprouvent une certaine méfiance vis-à-vis des émigrés parce que leur exil a une durée plus courte. À ce propos consulter Jacobo Machover, « La memoria contra el poder : escritores cubanos del exilio » dans Fabio Murrieta (éd.), *Creación y*

ceux qui ont quitté l'île au moment où Fidel Castro est monté au pouvoir est différent de celui qui a quitté Cuba suite aux désaccords politiques et idéologiques après avoir exercé des fonctions officielles dans le régime révolutionnaire. A ces deux types s'oppose l'exil de celui qui décide de quitter l'île pour fuir la violence et les persécutions du régime révolutionnaire. Eduardo Manet quitte Cuba, pour la deuxième fois, en 1968, après avoir exercé des fonctions à l'ICAIC (l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique). Sa décision est motivée par la nostalgie pour la France, où il a vécu quelques années, et son désaccord avec l'orientation marxiste-léniniste du gouvernement. Bien que son départ ait suivi les voies officielles de l'administration cubaine, il comprend que cette fois-ci il s'agit d'un voyage sans retour. Comme il le raconte au cours de ses récits, celui qui a quitté Cuba est conscient que son exil n'aura jamais de fin. En préférant Paris à Miami, Manet fait, en quelque sorte, un choix politique afin d'avoir plus de liberté. En effet, il considère que la proximité de Miami avec Cuba est nocive alors que la France lui offre la distance nécessaire pour comprendre sa propre situation d'exilé, de mieux apprécier la culture cubaine et d'analyser la situation politique de l'île. Ainsi, il revient de manière imaginaire à son île natale où il reconstitue La Havane de sa jeunesse en se servant de la langue française qui n'est pas devenue une langue d'exil mais de la liberté.

De même le coup d'État au Chili en 1973 a déterminé la fracture de la littérature chilienne entre celle qui a été écrite et publiée dans l'exil et celle qui a été produite dans la clandestinité. Cet événement a donné naissance à ce que Soledad Bianchi appelle « une génération dispersée¹² » d'écrivains et de poètes chiliens qui ont connu soit la répression, soit la prison, soit l'exil ou une combinaison des trois. À cause de ses engagements idéologiques contre le régime dictatorial, Luis Mizón a connu la prison suivie de l'impossibilité de vivre à Valparaíso, provoquant son exil en France. D'après son expérience, il conçoit l'exil comme une punition qui lui a été imposée avec violence. Malgré tout, il raconte que cet événement a déterminé une scission dans le temps qui se retrouve dans sa poésie où il revisite le passé inlassablement. Contrairement à Manet qui ne peut se rendre physiquement à Cuba, Luis Mizón est revenu au Chili à plusieurs occasions pour des courts séjours pendant la dictature. Cet élément nous alerte sur la nature malléable de l'exil chez Mizón d'autant plus qu'il ne se reconnaît pas comme un exilé politique. À la différence des poètes chiliens de cette période, il ne dénonce ni la répression, ni la violence et il refuse tout misérabilisme de sa condition.

Exilio. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia, selección y prólogo de Fabio Murrieta, Editorial Hispano Cubana, Madrid, 2002, p. 109 et suivantes.

¹² Soledad Bianchi, *Poesía Chilena (miradas-enfoques-apuntes)*, Ediciones Documentas, Santiago de Chile, 1990, p. 20.

Comme Manet, le poète estime que le devoir de l'exilé est de prendre distance du passé et de l'histoire pour pouvoir y revenir et le comprendre. Sans s'intéresser aux questions sociales et politiques, Mizón accorde un intérêt aux souvenirs du pays natal qui sont la base de sa poésie. C'est l'éloignement qui lui permet d'écrire avec liberté, de porter un regard critique sur son pays tout en favorisant sa créativité littéraire. En arrivant en France, il a été confronté à un double défi : celui d'écrire en espagnol en vivant sous le statut de poète traduit et celui d'adopter le français comme langue d'écriture. Dans les deux cas, il croit aux possibilités que lui offrent ces deux langues pour capter les fragments de souvenirs du pays natal et transmettre l'émotion de ces expériences au lectorat français. Avec sa démarche créative, Mizón a participé activement à la vie culturelle française sans se laisser figer par la nostalgie exacerbée de son pays natal.

Partant de l'expérience de ces deux écrivains nous aurons pu emprunter l'appui théorique de la littérature de l'exil. Toutefois, cette dernière ne peut pas saisir la complexité et la nature hétérogène des autres écrivains du corpus. Une notion traditionnelle de l'exil est tributaire « d'un paradigme dualiste qui oppose l'identité à l'altérité, le centre à la périphérie, l'ici et l'ailleurs. Ce dualisme contraint les sujets exilés à la dislocation identitaire et culturelle¹³ ». Comme l'indique Kateri Lemmens, la littérature de l'exil et de l'immigration relèvent, avant tout, d'un fait sociologique plus que d'un aspect littéraire¹⁴. Au cours de l'analyse nous avons vu comment nos écrivains dépassent leur situation sociale d'exilés pour la transformer en une condition existentielle. Au lieu de reléguer les expériences exiliques d'Eduardo Manet et Luis Mizón au contexte politique, nous avons voulu qu'ils entrent en tension avec le terme de littérature migrante, ce qui permet à cette dernière de s'enrichir et d'explorer de nouvelles formes narratives. En effet, l'expérience de l'exil est la base de l'écriture migrante qui est constituée par le déplacement, la rencontre avec l'autre et où le voyage que ce soit réel ou imaginaire s'avère être un voyage identitaire¹⁵. L'élément central de cette littérature c'est la « migrance » dont le postfixe « ance » révèle la condition existentielle de celui qui s'installe dans la mobilité, dans le passage ou dans l'entre-deux. Selon Mary Gallagher, les origines du néologisme « migrance » se trouve dans le terme « migration »

¹³ Marion Sauvaire, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants [...] », *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ Kateri Lemmens, « Écriture, migrance et l'horizon du monde » dans Michael Brophy et Mary Gallagher (éds.), *La Migrance à l'aube. Repérages esthétiques et politiques*, Bern, P. Lang, 2011, p. 214.

¹⁵ Jeanette Den Toonder, « La mondialisation de l'écriture migrante » dans Marie Carrière et Catherine Khordoc (éds.), *Migrance comparée. Les Littératures du Canada et du Québec/ Comparing Migration. The Literatures of Canada and Québec*, Bern, P. Lang, 2008, p. 21.

qui dérive du verbe « migrer » et du substantif « migrant »¹⁶. C'est alors que la migration fait d'un sujet un migrant tant que la migrance devient une condition existentielle du sujet. De plus, ce qui différencie l'émigré et/ou immigré du migrant c'est que le premier, une fois l'acte de migrer accompli, n'habite plus dans la mobilité. Tout le contraire du migrant qui, investi de cette condition existentielle de la migrance¹⁷, saura la retranscrire dans une écriture poétique. Pour sa part, Alexis Nouss considère que, au lieu de classer les sujets sous la catégorie de migrant ou de réfugié, il convient de les nommer « exilés » pour les sortir de l'anonymat. À partir de ce moment, le migrant devient « un sujet en exil, avec une histoire, une volonté, un chemin, une expérience à partager¹⁸ ». C'est ainsi que ces éléments qui constituent la littérature migrante nous permettent d'affiner notre étude sur le corpus et les subtilités qui le constituent. Née au Québec dans les années 1980, la « littérature migrante » se caractérise par renoncer à toute perception du contact culturel comme processus d'échange entre deux entités autonomes, et elle préconise plutôt une logique non binaire, reconnaissant l'étrangeté et l'hétérogénéité inhérentes à toute culture¹⁹. La littérature migrante peut se définir comme le récit qui se nourrit du déplacement et de l'entre-deux culturel, qui deviennent une source et un catalyseur de la création littéraire²⁰. La nature des récits qui composent le corpus (roman, poésie et théâtre confondus) ont une teneur autobiographique et les écrivains racontent comment en tant que migrants ils oscillent entre leur présent d'exilé et leur passé de natif, sujets à la nostalgie du pays d'origine. Selon Barbara Cassin, « [q]uand le déracinement se fait sans espoir de retour, la figure centrale devient celle de l'exilé²¹ ». Cependant, il ne s'agit pas d'une mais de plusieurs figures d'exilés parce que l'expérience de la migration devient plurielle, subjective et changeante. Ainsi, l'œuvre de nos écrivains se place sur le continuum de l'exil qui se transforme en migrance pour s'ouvrir vers une poétique de l'errance²².

Toute la spécificité du présent sujet est fondée sur l'œuvre d'écrivains hispano-américains. En effet, Véronique Porra réserve le terme de littérature migrante aux écrivains originaires d'espaces non francophones. Leurs textes, explique-t-elle, s'inscrivent dans

¹⁶ Mary Gallagher, « De la condition du migrant à la migrance à l'œuvre » dans Michael Brophy et Mary Gallagher (éds.), *La Migrance à l'œuvre [...]*, *op. cit.* p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ Alexis Nouss, « Le secret de nulle part », *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartne « Littérature migrante ou littérature de la migrance ? [...] » *op. cit.*, p. 59.

²⁰ *Ibid.*, p. 50-51.

²¹ Barbara Cassin, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ? : Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Éditions Autrement, 2018, p. 67.

²² Marion Sauvaire, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants [...] », *op. cit.*, p. 1.

L'histoire littéraire française et répondent aux attentes du lectorat tout en respectant les normes de la langue²³. Cet élément a ses sources dans les rapports culturels établis entre la France et l'Amérique latine depuis le XIX^e siècle. Le continent se situe en dehors de tout débat historique et linguistique contrairement aux anciennes colonies françaises. La question postcoloniale est abordée autrement chez les écrivains hispano-américains. Premièrement, le continent a une dépendance économique vis-à-vis des États-Unis, qui jouent, en quelque sorte, le rôle de puissance impériale. Deuxièmement, il existe un processus interne de colonisation : celui auquel les Amérindiens ont été soumis²⁴. Troisièmement, l'Amérique latine est connue pour l'émergence de mouvements contestataires et révolutionnaires d'origine marxiste²⁵. Il faut signaler aussi qu'au cours de l'histoire littéraire hispano-américaine, des écrivains ont adopté volontairement le français comme langue d'écriture et ont obtenu une certaine reconnaissance dans le champ littéraire hexagonal. Au XIX^e siècle, nous avons l'exemple du franco-uruguayen Lautréamont (Isidore Ducasse), des cubains Maria de las Mercedes Santa Cruz comtesse de Merlin, Augusto de Armas, José María de Heredia (premier hispano-américain reçu à l'Académie française). Au XX^e siècle, nous pouvons citer le Franco-Uruguayen Jules Supervielle, l'Argentin Copi (Raúl Damonte), le Chilien Vicente Huidobro, le Péruvien Cesar Moro, le Bolivien Adolfo Costa du Rels et le Cubain Armand Godoy. Notre corpus s'inscrit dans cette lignée et nous allons les présenter brièvement :

Silvia Baron Supervielle (née en 1934 à Buenos Aires, Argentine). Née d'une mère uruguayenne et d'un père argentin, elle est aussi descendante d'immigrés européens. Elle a des origines basque et galicienne du côté maternel, et française (béarnaise) du côté paternel. Elle déclare être une migrante depuis sa naissance²⁶, car elle a hérité d'un double exil : celui légué par ses aînés et celui survenu après le décès de sa mère qui marque une rupture dans sa vie. Suite à ce décès, elle est élevée par sa grand-mère paternelle (cousine germaine du poète Jules Supervielle), qui lui a transmis son amour pour la France, sa langue et sa culture. Ayant grandi à Buenos Aires, ville cosmopolite et lieu de convergence des littératures venues d'ailleurs, l'écrivaine est sensibilisée depuis l'enfance au multilinguisme et à la traduction. Elle quitte son pays et arrive à Paris en 1961. Dix ans après son arrivée, elle

²³ Cité par Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner, « Avant-propos » dans Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (éds.), *La Littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*, avec la collaboration rédactionnelle de Kathrin Flesich, Tübingen, G. Narr, 2007, p. 12.

²⁴ Yves Clavaron, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 70.

²⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁶ Silvia Baron Supervielle et Pascal Paradou, « Silvia Baron Supervielle, récit de l'ailleurs et souvenirs d'exil » *De vive(s) voix*, RFI Radio, 01 juin 2023, durée 29 min. URL : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20230601-sylvia-baron-supervielle-r%C3%A9cit-de-l-ailleurs-et-souvenirs-d-exil> Consulté le 07/08/2023

choisit d'écrire en français. En 1977, elle publie son premier recueil de poésie intitulé *Fenêtres*. S'ensuivra une grande production poétique témoignant des liens intimes entre héritage familial et transmission mémorielle. Les thématiques centrales de son œuvre sont : la migration, la navigation et les chevauchées de grands espaces²⁷. Sans se considérer bilingue, Silvia Baron Supervielle se place dans une « demi-langue²⁸ », c'est-à-dire qu'elle ne s'enracine ni dans le français ni dans l'espagnol.

Hector Bianciotti (né en 1930 à Calchín Ouest, Argentine, mort en 2012 à Paris). Fils de paysans immigrés piémontais, il a souhaité, depuis l'enfance, échapper au milieu rural de la pampa. Son parcours est marqué par le déplacement. Dans sa jeunesse, il a connu le séminaire de Córdoba, puis a fait un séjour à Buenos Aires. Il quitte son pays en 1955 pour l'Italie, où il vit la misère, avant de partir quatre ans en Espagne et d'arriver enfin à Paris en 1961. Il devient conseiller littéraire auprès de Maurice Nadeau, éditeur chez Gallimard et chez Grasset. Il a aussi été critique littéraire au *Nouvel Observateur* et au *Monde des Livres*. Son œuvre romanesque, écrite et publiée en espagnol, se compose de : *Los Desiertos dorados* (1967), *Detrás del rostro que nos mira* (1969), *Ritual* (1972), *La Busca del jardín* (1978), *El Amor no es amado* (1983), traduits par Françoise-Marie Rosset sous les titres *Les Déserts dorés* (1967), *Celle qui voyage la nuit* (1969), *Ce moment qui s'achève* (1972), *Le Traité des saisons* (1977) et *L'Amour n'est pas aimé* (1982). Trente ans après son départ en Europe, Bianciotti abandonne l'espagnol pour le français, devenu sa langue d'écriture. Il publie son premier roman *Sans la miséricorde du Christ* (prix Femina, 1985). Son choix de la langue française semble avoir joué un rôle déterminant dans l'accueil qui lui a été réservé en France²⁹. En 1996, il est élu à l'Académie française, où il est reçu le 23 janvier 1997, ce qui consacre davantage son choix linguistique que son œuvre³⁰.

Eduardo Manet (né en 1930 à Santiago de Cuba, Cuba). Né d'émigrés espagnols, il est très imprégné de la pluralité des langues et des cultures qui caractérise l'île. La culture et la langue françaises sont présentes dans son foyer familial à travers la francophilie de ses parents et le français créole de sa nourrice haïtienne. Dans sa jeunesse, il participe activement à la vie culturelle havanaise comme journaliste et écrivain. Il publie des poèmes et des pièces

²⁷ Martine Sagaert, « Silvia Baron Supervielle, une langue de lumière », *Les Lettres françaises*, n° 220, juin 2023, p. 3.

²⁸ Axel Gasquet, « Baron Supervielle Silvia » dans Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 115.

²⁹ Klaus-Dieter Ertler, « Bianciotti Hector », dans *ibid.*, p. 176.

³⁰ René de Ceccatty, « Hector Bianciotti, le voyageur sans retour », *Le Monde*, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2012/06/13/hector-bianciotti-le-voyageur-sans-retour_1717348_3382.html Consulté le 24/07/2023.

de théâtre comme *Pequeños poemas nocturnos* (1947), *Scherzo* (1949), *La Infanta que no quiso tener ojos verdes* (1950) et *Presagio* (1950). Il a également fait partie de la société culturelle Nuestro Tiempo. En 1951, il part en Europe et choisit Paris pour faire des études de théâtre. Son séjour se prolonge avec le coup d'État de Fulgencio Batista. Entre l'Italie et la France, Manet fait son premier passage vers le français en écrivant une nouvelle intitulée « Spirale » (1956). Avec la Révolution cubaine et l'enthousiasme des avant-gardes intellectuelles cubaines, il rentre à Cuba en 1960. Il dirige le Conjunto Dramático Nacional et participe activement à l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique (ICAIC). Cependant, les positions politiques du régime révolutionnaire le motivent à quitter Cuba en 1968 pour la France. Avec le français, qu'il adopte comme langue de création, il témoigne d'une quête nostalgique, fruit d'une alliance entre le travail de la mémoire et l'écriture³¹.

Luis Mizón (né en 1942 à Valparaíso, Chili, et mort en 2022 à Paris). Fils d'une enseignante et d'un marin, l'enfance du poète a été divisée entre deux espaces géographiques : le port de Valparaíso et la campagne de Chillán. À ces espaces s'ajoute l'Île de Pâques qu'il visite en 1962. Ces trois paysages deviendront sa matière poétique. Parallèlement à des études à l'Université Catholique de Valparaíso, il publie des recueils de poésie et il figure dans l'anthologie Alianza (Ediciones Océano) de l'ancienne Société d'écrivains de Valparaíso (1960)³². En 1961 il publie son premier recueil de poésie, *La Pieza con luz*, onze ans après suivra *Las Palabras encima de la mesa*. Ces deux premiers recueils sont déjà imprégnés d'une profonde nostalgie de la province du sud chilien que Mizón avait connue depuis l'enfance. Ils peuvent se définir comme des chants lyriques et de vrais exercices de sobriété stylistique³³. Dans son parcours académique et poétique, il réalise un mémoire de maîtrise intitulé « Histoire et Poésie chez Saint John-Perse » (1965). Il devient professeur d'histoire du droit à la faculté de Valparaíso, mais au lendemain du coup d'État militaire de 1973, il est renvoyé de son poste à cause de ses opinions communistes. Il s'exile avec sa famille en France en

³¹ Nour-Eddine Rochdi, « Manet Eduardo », dans *Passages et ancrages en France, op. cit.*, p. 586.

³² Felipe González, « Noticias de Luis Mizón, poeta del exilio porteño » [En ligne]

URL : <https://49escalones.wordpress.com/2017/07/13/felipe-gonzalez-noticias-de-luis-mizon-poeta-del-exilio-porteno/> Consulté le 23/02/2020.

³³ Dans le recueil *Las Palabras encima de la mesa*, les poèmes de Luis Mizón sont présentés comme des chants lyriques qui incarnent la quête des vraies émotions tout en évitant les mots superflus. Le présent recueil est la continuation de ce chant commencé dans *La Pieza con luz*. [Texte original : « Su primera obra se titula “La Pieza con luz”, complementada ahora con unos cantos acerca del valor lírico y funcional de la palabra, quizás del vocablo recién nacido que se interna en pos de la esencia de las cosas. Tarea difícil la de buscar el verdadero sentido de las emociones. [...] Censurando la presencia de las palabras inútiles [...] Quiere este poeta cerebral evitar en su obra “los andrajos retóricos”, y por esa razón sus poemas precisamente sin retórica, son verdaderos ejercicios de concisión estilística, llegando, incluso, a poner siete llaves a las explosiones emotivas. »]

1974, où il intègre le groupe des Chiliens de l'extérieur³⁴. Toutefois, il n'accepte pas le statut de réfugié politique, ce qui l'éloigne du milieu littéraire des exilés chiliens. À Paris, il rencontre Roger Caillois, qui a traduit une partie de son recueil *Poèmes du Sud et autres poèmes* (1982). Par la suite, la majorité de ses poèmes seront traduits par Claude Couffon et publiés en version bilingue. À partir des années 2000, le poète adopte littérairement le français parce que « sa réflexion sur l'exil et sur son pays natal n'est en rien altérée par la langue d'adoption³⁵ ».

Parmi les écrivains hispano-américains résidents à Paris, tous âges et nationalités confondus, nous avons déterminé trois critères pour élaborer notre corpus. Tout d'abord, nos auteurs sont nés entre 1930 et 1940, une période où la France disposait d'une forte présence culturelle en Amérique latine. Cependant cette question soulève un élément important quant à Luis Mizón qui se remarque pour être de douze ans le cadet des trois autres auteurs. En effet, le Paris que Mizón découvre, lors de son arrivée en 1974, est différent de celui qu'Eduardo Manet a connu dans les années 1950 et postérieur à mai 1968 qui a eu des incidences dans la vie culturelle parisienne dont Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti ont été témoins. Pourtant nous pensons que la perception de Mizón sur Paris enrichit davantage la construction imaginaire de l'espace urbain. De plus, son expérience exilique s'ajoute à celui des autres écrivains qui témoignent des divers contextes historiques, des positions idéologiques et des influences culturelles qui ont été déterminants dans leur choix de la France comme lieu de résidence. Enfin, ils ont appris le français à l'âge adulte et de manière autodidacte. Nous avons exclu les écrivains qui ont appris le français dès leur enfance. Parmi les écrivains argentins résidents en France, recensés dans l'essai d'Axel Gasquet³⁶, seuls Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti ont adopté le français comme langue d'écriture. Concernant les poètes chiliens exilés, nous avons le cas du projet éditorial des Éditions GrilloM, créé par Gustavo Mujica³⁷. En dépit de leur maîtrise du français, la production des auteurs qui y sont rassemblés s'est faite majoritairement en

³⁴ Il s'agit des exilés Chiliens qui, entre 1973 et 1990, ont fui la dictature militaire. Le coup d'État de 1973 cause un départ massif du pays pour des raisons politiques. Pour certains Chiliens le départ se fait de manière volontaire soit pour échapper au contexte délétère de la dictature soit parce que certains qui travaillaient dans la fonction publique ont perdu leur emploi. Le départ devient obligatoire quand certains chiliens voient leur vie menacée par la dictature.

³⁵ Emilie Notard, « Mizón Luis », dans *Passages et ancrages en France*, *op. cit.*, p. 623.

³⁶ Il s'agit de l'essai *L'Intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris : Maria Goloboff, Luisa Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Silvia Baron Supervielle, Héctor Bianciotti*, Paris, Kimé, 2002, qui a été d'un grand appui théorique pour notre recherche.

³⁷ Les poètes réunis dans ce projet éditorial sont Waldo Rojas, Cristóbal Santa Cruz, Mauricio Electorat, Patricia Jerez, Radomiro Spotorno, Felipe Tupper et Gustavo Mujica. À ce propos consulter l'article de Adriana Castillo-Berchenko, « Écrivains chiliens de Paris : les Éditions GrilloM de poésie chilienne, Paris 1984-1994 », *Cahiers d'études romanes*, n° 14, 2005, [En ligne] URL : <https://journals-openedition-org.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/etudesromanes/2494>

espagnol et presque tous les intégrants sont rentrés au Chili. Parmi les écrivains cubains installés à Paris, nous avons ceux qui sont arrivés avant la Révolution de 1959 : Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Nivaria Tejera qui n'ont pas adopté le français, mais qui ont participé activement à la vie culturelle française et latino-américaine. Il y a aussi les écrivains qui ont grandi dans la période de la post-révolution et qui ont émigré en France. C'est le cas de Zoé Valdes, qui n'a pas adopté le français comme langue d'écriture, et de William Navarrete, qui vient de publier son premier livre écrit en français *Cuba Spleen* (2023).

Le deuxième cas d'exclusion s'applique aux écrivains argentins Raúl Damonte (Copi), Laura Alcoba et Santiago Amigorena. Bien que le premier soit contemporain de nos écrivains et compte une œuvre considérable en français, il était bilingue espagnol-français depuis l'enfance. Entre les années 1950 et 1952, il a vécu à Paris avec sa famille où il a fait une partie de sa scolarité. Son travail sur la langue est qualifié de minimaliste par la critique littéraire française. Ce maniement de la langue n'est pas dû à sa condition d'étranger mais à un choix esthétique et littéraire³⁸ pour élaborer «une sorte de bilinguisme interne, subtil et complexe³⁹ ». Nous avons exclu aussi Laura Alcoba et Santiago Amigorena, arrivés en France avec leurs parents dans les années 1970, suite au coup d'État militaire en Argentine. Bien que leur œuvre rende compte de leur expérience de l'exil, ils sont arrivés à un jeune âge et ont suivi leur scolarité en français. Chez Laura Alcoba, il s'agit d'une immersion linguistique qui se fait par l'école, la télévision, la rencontre et la cohabitation avec les Français. L'intégration est un élément indissociable de son installation en France⁴⁰. De son côté, Santiago Amigorena manie avec élégance la langue française qu'il a dû acquérir à son arrivée en France⁴¹.

Notre sujet s'inscrit à la croisée de la poétique, de la sociologie et de l'histoire littéraire. Ces trois disciplines nous ont permis de comparer le parcours de nos écrivains, originaires de trois espaces culturels distincts ce qui nous a alerté d'emblée sur les diverses perceptions de la culture et de la langue françaises selon les zones géographiques. Étudier la multiplicité et l'évolution des représentations de la France en Amérique latine nous a permis de mieux comprendre l'ascendant de tels imaginaires sur les écrivains de notre corpus. Si des études critiques ont été consacrées à nos écrivains, notamment des thèses de doctorat, des articles publiés dans des ouvrages collectifs ou des revues scientifiques, ils ont été analysés

³⁸ César Aira, *Copi*, Rosario, B. Viterbo, 1991, p. 66.

³⁹ Lionel Souquet, « Copi : *l'Inmoderato cantabile* d'un Argentin francophone », dans François Morcillo et Cathérine Pélagé (dir.), *Littératures en mutation. Écrire dans une autre langue*, Orléan, Éditions Paradigme, 2013, p. 132.

⁴⁰ Isaac David Cremades Cano « La figure de la réfugiée politique dans *Le Bleu des abeilles* : Apports à la polychromie de "l'écriture migrante" en France », *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, n° 23, 2020, p. 258.

⁴¹ Kevin Saliou « *Le Premier Exil* de Santiago H. Amigorena », *Cahiers Lauréamont*, n° 4, 2022, p. 305.

individuellement. La spécificité de notre sujet est que pour la première fois ces quatre écrivains sont réunis dans une seule étude, permettant de faire ce travail de comparaison historique, culturelle et littéraire. Le choix du corpus s'est constitué à partir de leurs récits autobiographiques/autofictionnels qui explicitent les raisons personnelles ou, parfois, politiques de leurs choix linguistiques. Nous avons aussi mis l'accent sur leurs œuvres fictives qui racontent l'expérience de l'exil et où ils évoquent les thématiques de la dislocation du temps, de l'espace, de l'identité et des langues. Enfin, il a été aussi question d'analyser l'œuvre poétique de Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón, où ils abordent leur situation d'exilés et leur recherche d'altérité par le biais de la langue. Au cours de la lecture du corpus, différentes questions d'ordre historiques et culturelles ont surgi pour savoir comment ils définissent l'exil géographique et linguistique. Il est devenu impératif de rencontrer les écrivains pour qu'ils nous expliquent de vive-voix leurs parcours littéraires. Pour cela, un questionnaire a été élaboré à leur intention, rédigé en français, autour de quatre thématiques : la première s'intéresse à leur parcours linguistique et imaginaire de la langue française avant leur arrivée en France ; la deuxième aborde l'imaginaire de Paris et la présence culturelle de la France dans leurs pays d'origine ; la troisième vise à approfondir leur expérience de l'exil, la question de l'identité et la nostalgie du pays natal ; enfin, la quatrième a voulu mieux comprendre leur passage au français et l'imaginaire qu'ils ont bâti autour de la langue des origines et de la langue d'accueil. Les rencontres avec Silvia Baron Supervielle, Eduardo Manet et Luis Mizón se sont faites au cours de l'année 2020 et 2021 de manière espacée. En faisant preuve de bienveillance, ils ont répondu aux questions avec une grande justesse et le recul nécessaire. Au fil de nos échanges, ils ont éclairé certains points qui n'avaient pas été abordés ou qui avaient été très peu traités dans leur œuvre ou dans les entretiens passés. À partir de cette documentation originale et évidemment de l'analyse soutenue du corpus, nous avons forgé le sujet autour de la problématique suivante : Qu'ont apporté la langue et la culture françaises à ces écrivains et que leur ont-ils offert en retour ? Corollaire de cette question, nous entendons démontrer que ces auteurs n'ont pas vécu l'assimilation culturelle : adopter une autre langue et s'exiler dans un autre pays leur a permis d'affirmer leur identité latino-américaine.

À partir de la problématique déjà indiquée, nous avons déployé une analyse qui devait être la plus complète et englobante possible pour expliquer pourquoi et comment nos écrivains ont choisi de s'exiler en France. Le travail de recherche s'est organisé autour des éléments historiques et littéraires qui sont venus s'entretisser avec la matière des entretiens. Il a aussi orienté le choix des textes selon les critères déjà mentionnés, comme par exemple,

les œuvres respectives de Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón qui comportent de nombreux recueils de poésie parmi lesquels nous avons sélectionné ceux qui rendent compte de leur expérience exilique et langagière. Pour Hector Bianciotti, nous avons analysé la majorité de son œuvre littéraire composée par sa trilogie autofictionnelle, des nouvelles, des romans, sa pièce du théâtre *Les Autres un soir d'été* et la compilation de ses chroniques littéraires réunies dans le volume *Une Passion en toute lettres*. Dans le cas d'Eduardo Manet nous nous sommes trouvés face à une vaste production mêlant romans et pièces de théâtre. Dans le pan dramatique de son œuvre, nous avons opté pour *Un Balcon sur les Andes*, où il aborde de manière satirique l'histoire culturelle de l'Amérique latine. Autre intérêt de la pièce, le fait que, dans les dialogues, est employée l'alternance codique des langues espagnol-français.

Une fois la problématique arrêtée et le corpus stabilisé, nous avons élaboré un plan en trois grandes parties, elles-mêmes subdivisées en trois ou quatre sections selon les cas et que nous allons développer brièvement. La première partie s'intéresse aux ponts culturels transatlantiques entre la France et l'Amérique latine. Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, les élites hispano-américaines ont vu dans la France un modèle répondant à leur besoin d'émancipation culturelle et linguistique vis-à-vis de l'Espagne. Cette préférence a eu un impact sur la production, la consommation et la circulation de la culture et de la littérature françaises à l'intérieur du continent. Le cas de Rubén Darío et du gallicisme mental représente une rupture avec la pureté et l'homogénéité linguistique du castillan⁴². Hector Bianciotti découvre Rubén Darío au séminaire de Córdoba et il comprend « qu'il faut être attentif à tout ce qui est français⁴³ ». Silvia Baron Supervielle explique que la langue française devint, après l'espagnol, la première langue de l'Argentine. De même, Luis Mizón raconte que son intérêt pour la culture française est le produit de la francophilie des élites chiliennes, manifestée dans la presse et les textes littéraires. Pour Eduardo Manet, la culture et la langue françaises sont omniprésentes à Cuba depuis son enfance grâce à la proximité de sa ville natale, Santiago de Cuba, avec l'île de Saint-Domingue (ancienne colonie française) et avec Haïti dont sa nourrice était originaire et qui parlait un français créole. De plus, les voyages des élites cubaines à Paris ont consolidé, chez lui, l'idée qu'elle était la Ville Lumière.

Ces ponts culturels se renforcent avec la circulation et la traduction de la littérature française grâce à la revue et à la maison d'édition argentine *Sur*, la revue cubaine *Orígenes* et

⁴² Daniel Link « Rubén Darío : la sutura de los mundos » dans Gesine Müller, Jorge J. Locane and Benjamin Loy, (éd.), *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 84.

⁴³ Zoe Lin, « Les Honneurs gagnés d'Hector Bianciotti », *L'Humanité*, [En ligne]
URL : <https://www.humanite.fr/node/125635> Consulté le 27/07/2023.

les maisons d'édition clandestines chiliennes *Ercilla* et *Zig-Zag*. Tous nos écrivains ont connu les éditions *Sur*, fondées en 1931 par Victoria Ocampo qui depuis l'enfance avait une prédilection pour le français, devenu ensuite sa première langue. Ses choix littéraires montrent que la structure du marché éditorial de la traduction, dans cette période, répondait à un phénomène culturel fondé sur l'idée que la modernité littéraire du XX^e siècle était écrite en français. Pour accéder à cette modernité, il fallait traduire tout en ouvrant un chemin pour que la littérature hispano-américaine trouve une place sur la scène littéraire mondiale. C'est ainsi que Victoria Ocampo avait anticipé un internationalisme littéraire que l'Europe et les États-Unis engageront des années plus tard⁴⁴. Sa démarche culturelle a été reconnue par les écrivains latino-américains, notamment Hector Bianciotti qui a exprimé sa dette de reconnaissance envers elle et sa maison d'édition⁴⁵. De même, Silvia Baron Supervielle partage avec l'éditrice de *Sur* son amour pour les langues, « celles qui lui permettent de les recréer et de les diffuser avec une générosité sans pareille⁴⁶ ». Il faut mentionner aussi que si Roger Caillois a fondé la collection « La Croix du Sud » chez Gallimard, qui a publié des écrivains hispano-américains contemporains, c'est grâce à l'aide de Victoria Ocampo. Cette dernière l'a accueilli en Argentine durant la Seconde Guerre mondiale et l'a mis en contact avec les écrivains hispano-américains les plus importants. Des années plus tard, il sera le premier traducteur de Luis Mizón qui, dans sa jeunesse, était un fervent lecteur de son œuvre traduite et publiée par les éditions *Sur*. Le poète chilien s'est formé aussi avec les maisons d'éditions clandestines *Ercilla*, dirigées par des exilés péruviens de l'Alliance Populaire Révolutionnaire Américaine (APRA), et *Zig-zag*, fondée par l'immigré allemand Guillermo Helfmann. Enfin, Eduardo Manet témoigne de l'importance de la revue cubaine *Orígenes* (1944-1956), fondée par José Lezama Lima et José Rodríguez Feo. Elle condamnait la médiocrité du champ culturel cubain, racontée par notre auteur dans *Mes années Cuba* et qui a motivé son premier départ en France. Cette revue apportait à Cuba les actualités littéraires de la culture occidentale des années 1940 et 1950 et l'œuvre des écrivains latino-américains. Cependant un élément devra être pris en compte quant aux revues *Sur* et *Orígenes* : l'impact culturel que chacune a eu à l'échelle continentale est très différent. En effet, la revue *Sur* (1931-1989) avait une forte présence et jouissait d'une grande diffusion dans le champ littéraire ibéro-américain. Elle avait établi une industrie éditoriale et culturelle qui s'était imposée dans le reste du continent jusqu'en 1960, y compris le Mexique et l'Espagne

⁴⁴ María Luisa Bastos, « Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo », *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, n° 110-111, 1980, p. 129.

⁴⁵ René de Ceccatty, *Mes Argentins de Paris*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶ Silvia Baron Supervielle, « Histoire de l'âme » dans Victoria Ocampo, *Le Vert Paradis*, préface de Silvia Baron Supervielle, Paris, Vendémiaire, 2023, p. 10.

franquiste. La revue cubaine *Orígenes* n'avait pas, quant à elle, eu une grande diffusion en dehors de Cuba et sa reconnaissance fut tardive. La revue a pris une place importante une fois disparue, suite aux mésententes entre les deux fondateurs José Lezama Lima et José Rodríguez Feo. Nous nous sommes demandés alors, si Eduardo Manet avait connu la revue avant ou après sa disparition. À cette question, il nous a répondu qu'il avait lu *Orígenes* quand celle-ci n'était connue que par certains initiés, notamment des intellectuels et artistes cubains. Grâce à son ami, le cinéaste cubain Tomás Gutiérrez Alea, Eduardo Manet découvre la revue lors de ses années universitaires. La revue *Orígenes* a donc eu une influence non négligeable dans la formation littéraire d'Eduardo Manet.

La deuxième partie aborde la thématique de l'exil et de la double distance géographique et linguistique. L'éloignement du pays natal a permis à nos écrivains de produire des lieux incertains, des temps indistincts et des identités flottantes, ambiguës, incomplètes⁴⁷. La distance est un élément essentiel pour que l'imagination s'exerce à recréer le pays d'enfance, ce dernier étant devenu une « présence intime » creusée au plus profond du sujet⁴⁸. Comme l'indique Starobinski, la littérature de l'exil est, dans sa majorité, une littérature de l'enfance perdue⁴⁹. Plus nos écrivains sont dépaysés, plus le pays d'enfance devient celui d'aujourd'hui. Silvia Baron Supervielle considère que le pays natal est devenu une sorte de présence abstraite qui n'a ni nom ni paysage définis⁵⁰. La pampa et son immensité répondent à ce lieu idéal. En revanche, pour Hector Bianciotti, la pampa incarne l'expérience du néant géographique. Son besoin de symétrie y est né et devient une planche du salut parce que la pampa est la preuve que la matière a une vocation à devenir visible et intelligible⁵¹. Pour lui, seuls Paris et la langue française ont pour visée la symétrie. Luis Mizón, quant à lui, aborde l'exil avec un regard mélancolique à l'égard du pays d'enfance, lieu toujours à revisiter et à redécouvrir sans aller jusqu'à un culte nostalgique ou à un patriotisme excessif. Eduardo Manet refuse d'aller vers un « nationalisme fermé⁵² ». Il raconte dans *Rhapsodie cubaine* que Miami devient pour les exilés cubains un sanctuaire de la cubanité. Il

⁴⁷ Michel Agier, *La Condition cosmopolite. L'Anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013, p. 7.

⁴⁸ François Jullien, *Altérités. De l'altérité personnelle à l'altérité culturelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2021, p. 60.

⁴⁹ Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, postface par Fernando Vidal, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 273.

⁵⁰ Silvia Baron Supervielle et Pascal Paradou, « Silvia Baron Supervielle, récit de l'ailleurs et souvenirs d'exil », *op. cit.*

⁵¹ Monique Nemer, « Un entretien avec Hector Bianciotti », *Le Monde*, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/11/25/un-entretien-avec-hector-bianciotti_2752789_1819218.html

Consulté le 28 juillet 2023.

⁵² Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, *op. cit.*, p. 419.

fait de Cuba et de la France des espaces reliés à l'archipel caribéen et au reste du monde. Cependant, nos écrivains n'inscrivent pas l'expérience de l'exil uniquement dans la perte, mais aussi dans l'espoir du recommencement⁵³. Le temps est reconfiguré dans leurs récits au point que l'imaginaire se substitue à la mémoire comme le démontre la trilogie autofictionnelle d'Hector Bianciotti. La démarche de ce dernier fait écho à celle des autres écrivains du corpus qui réinventent les formes canoniques de l'autobiographie. Silvia Baron Supervielle élabore un temps imaginaire pour que le pays d'enfance ne soit pas altéré par le présent. Chez Eduardo Manet, la chronologie historique est au cœur du récit autobiographique où il se place comme témoin des événements qui ont marqué l'histoire de Cuba et de la France. Le temps historique est aussi présent dans la poésie de Luis Mizón qui entend retrouver les traces du passé inscrites dans le paysage.

Pour clôturer la deuxième partie, nous tenterons de comprendre comment nos écrivains renversent les notions de langue et d'identité. Ils déconstruisent leur généalogie fantasmée ou idéalisatrice pour faire émerger des nouvelles représentations⁵⁴. Nous ne sommes pas face à une absence d'identité, mais face à l'incapacité de s'identifier à une seule langue et une culture unique, car leur œuvre prend forme dans la non-identité de soi ou dans la différence avec soi⁵⁵. Ils considèrent que l'identité est une notion abstraite qui ne cesse de se réinventer. Pour Silvia Baron Supervielle, l'identité a la matérialité liquide du Río de la Plata et le mouvement de ses eaux oscillant entre les rives du fleuve et l'Atlantique. Hector Bianciotti considère qu'il n'existe pas une identité, mais un modèle d'identification qu'il trouve dans l'opéra. Cette image idéale de soi correspond à la voix du soprano qui se reconnaît dans une image embellie de soi, mais accessible à la saisie⁵⁶. Eduardo Manet refuse de vivre dans un état schizophrénique qui l'oblige à quitter une langue et une identité pour une autre. Il opte plutôt pour devenir un trait d'union entre la France et Cuba. Enfin, pour Luis Mizón, l'identité est constituée par les souvenirs d'enfance qui ne peuvent ni être oubliés par le déracinement ni substitués par d'autres dans l'enracinement.

La troisième partie aborde les rapports que nos écrivains entretiennent avec l'espagnol et le français et les nouvelles formes esthétiques qui surgissent de ces relations. En effet, l'exil transforme le rapport avec la langue maternelle parce qu'il la dénature⁵⁷. La

⁵³ Régine Robin, « Écrire français avec un accent », *Fabula-LhT*, n° 12, 2014, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/12/robin.html> Consulté le 08/08/2023.

⁵⁴ Jacques Derrida, *Positions. Entretiens avec Henri Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 57.

⁵⁵ Jacques Derrida, *L'Autre cap* suivi de *La Démocratie ajournée*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 16.

⁵⁶ Monique Nemer, « Un entretien avec Hector Bianciotti », *op. cit.*

⁵⁷ Barbara Cassin, *La Nostalgie*, *op. cit.*, p. 91.

langue n'est plus soumise au « trouble de l'identité⁵⁸ » qui l'enracine dans l'origine et la pureté. Nos écrivains s'interrogent sur le mythe de la langue française qui est une construction imaginaire, historique et idéologique. Entre les XVII^e et XVIII^e siècles, les écrivains, les essayistes et les philosophes ont accordé à la langue française des qualités (clarté et civilité) et des défauts (abstraction, pauvreté et rigidité). Nos écrivains refusent de se soumettre à ce mythe, qui implique d'adopter une vision unidimensionnelle de la langue. Ce constat se manifeste dans leurs lectures d'écrivains qui correspondent à différents moments historiques de la littérature française. Nous le verrons à travers les liens de Silvia Baron Supervielle avec le Nouveau Roman et ceux d'Hector Bianciotti avec le classicisme moderne du début du XX^e siècle. Une démarche analogue se constate chez Luis Mizón, dans sa lecture des poètes surréalistes, et chez Eduardo Manet à l'égard du théâtre classique du XVII^e siècle, ou encore des œuvres d'André Gide et de Marcel Proust. Parallèlement, l'exil permet à nos écrivains de comprendre qu'il existe une langue perdue, « qu'on ne possède pas ou plus, dont on n'a pas, en tout cas, la maîtrise⁵⁹ ». Il s'agit d'une langue perdue, et dérobée qui n'a pas été transmise par la mère (Silvia Baron Supervielle et Eduardo Manet) ou qui s'est vue interdite (Hector Bianciotti). L'impossibilité de récupérer cette langue et l'éloignement de l'espagnol a permis à nos auteurs de cheminer vers le français et de créer une nouvelle langue. Ils considèrent le français comme un point d'appui pour s'approcher de cette langue absente devenue un « objet de désir linguistique⁶⁰ ». Cette langue et le manque du pays natal insufflent une étrangeté au français, ce qui le rend complexe et le met dans un constant déséquilibre.

Passer à une autre langue implique aussi l'hospitalité qui n'est possible qu'avec une exposition mutuelle entre l'hôte et l'étranger⁶¹. Nous nous appuyons sur les propos de Marc Crépon quand il explique que la force de cette exposition, ce don de soi de la part de l'étranger, consiste à « se traduire, s'imposer le passage d'une langue à l'autre, dans une autre culture et sur un autre territoire⁶² ». Du côté de l'hôte, il s'agit d'accueillir dans sa langue, dans sa culture et sur son territoire, l'expérience de l'étranger⁶³. Le double sens de l'hospitalité se manifeste dans la traduction, considérée par Silvia Baron Supervielle comme « la langue de nulle part⁶⁴ », car elle s'accorde aux différents accents et aux sonorités de différentes langues. En tant qu'écrivaine et traductrice, elle comprend que la langue, comme l'identité, « n'est pas

⁵⁸ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 38.

⁵⁹ Marc Crépon, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005, p. 56.

⁶⁰ Sylvia Molloy, *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015, p. 23.

⁶¹ Marc Crépon, *Les Promesses du langage. Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*, Paris, Vrin, 2001, p. 205.

⁶² *Ibid.*, p. 206.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Silvia Baron Supervielle, *L'Alphabet du feu. Petites études sur la langue*, Paris, Gallimard, 2007, p. 27.

un nom, mais un verbe, à l'inaccompli⁶⁵ ». Un processus similaire se manifeste avec l'autotraduction qu'elle et Luis Mizón pratiquent sur leurs poèmes écrits en français, traduits par leur soin en espagnol. Cette pratique instaure un rapport asymétrique et vertical entre les langues et elle s'accompagne du déplacement du texte autotraduit vers un autre champ littéraire⁶⁶. Elle est reliée au bilinguisme comme pour Samuel Beckett, Julien Green, Vladimir Nabokov, Jorge Semprún, Nancy Huston, qui ont tous quitté leur pays natal. Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón suivent le même cheminement tout en repensant le rapport qu'ils ont avec le français et l'espagnol. Ils questionnent aussi leur texte et la « distance interculturelle⁶⁷ » qui les sépare de leurs nouveaux destinataires.

Somme toute, nous verrons comment l'œuvre de nos écrivains apporte la preuve qu'il est possible de se retrouver et se reconnaître dans la langue de l'autre. Il est un propos de Julia Kristeva qui s'accorde à la démarche culturelle, linguistique et littéraire de nos écrivains : « Soyons de nulle part, donc, mais sans oublier que nous sommes quelque part...⁶⁸ ».

⁶⁵ Henri Meschonnic, « Transformation du traduire et altérité », dans *Poésie et altérité*, actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne, de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, p. 106.

⁶⁶ Rainier Grutman, « Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité » dans Christian Lagarde et Helena Tanqueiro avec la collaboration de Stéphane Moreno, *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 40.

⁶⁷ Christian Lagarde, « Avant-propos. L'autotraduction, *terra incognita* ? » dans *ibid.*, p. 11.

⁶⁸ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 171.

Partie I

Représentations transatlantiques de la

France

Ponts littéraires et culturels entre l'Amérique latine et la France

Dans le chapitre intitulé « Puentes literarios entre Argentina y Francia ¹ » (SBS, *CLE*, 53), Silvia Baron Supervielle explique que les ponts entre l'Europe et l'Argentine sont nés de la rencontre entre l'homme européen et le fleuve Paraná-Iguazú, plus tard, appelé Río de la Plata. Eduardo Manet, pour sa part, dit que l'île de Cuba, par sa position géographique, au centre du golfe des Caraïbes, devient « un pont, une terre de passage » (EM, *ILV*, 28) pour les Espagnols. Le *pont* (*puente*), dans un sens physique et métaphorique, signifie lien, intermédiaire ou lieu de transition entre des personnes, des objets et des espaces. Martin Heidegger, dans son essai « Bâtir habiter penser », explique que par sa structure légère et puissante le pont ne se borne pas à relier deux rives déjà existantes, mais préserve aussi la spécificité de chacune². Un pont ouvre un passage que permet de circuler, de parcourir, de traverser deux espaces tout en gardant un « mutuel voisinage³ ». L'exemple illustre comment différentes cultures, après avoir établi des rapports, renouent avec leurs propres spécificités mais enrichies de ces échanges. Le pont représente le « *genius loci* » ou « l'esprit du lieu⁴ », parce c'est le point de départ qui permet de développer une vision globale, une pensée « *qu'en elle-même elle se tient dans tout l'éloignement qui nous sépare de ce lieu⁵* ». Des espaces s'ouvrent, si l'on regarde depuis la hauteur ou distance que permettrait d'avoir un nouveau point de vue plus éclairé et précis. Silvia Baron Supervielle et Eduardo Manet utilisent la métaphore du pont depuis un point de vue singulier. Eduardo Manet appartient à la Caraïbe qui a une nature géographique et culturelle fractale⁶, irrégulière et interrompue que se répète à différentes échelles. Antonio Benítez Rojo explique qu'au cœur de la Caraïbe existe le « discours du Chaos » où toute répétition est une pratique qu'entraîne nécessairement une différence⁷. De son côté, Édouard Glissant considère que l'archipel de la Caraïbe renvoie à une science du chaos (répétition fertile) justement par son caractère imprévisible⁸.

¹ Ponts littéraires entre l'Argentine et la France.

² Martin Heidegger, *Essais et Conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, titre original *Vorträge und Aufsätze*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 180.

³ *Ibid.*

⁴ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*, London, Academy editions, 1980, p. 5.

⁵ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 187.

⁶ Nous reprenons la terminologie du mathématicien Benoît Mandelbrot d'« objet fractal » et « fractale », ayant leur origine de l'adjectif latin *fractus*, qui signifie « irrégulier ou brisé ». À ce propos consulter Benoît Mandelbrot, *Les Objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 1995.

⁷ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998, p. 17.

⁸ Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 54.

L'archipel serait une machine complexe qui a traversé l'histoire universelle, les changements économiques mais surtout qui a été le scénario du choc de races et des cultures⁹. Cette caractéristique a une résonance chez Eduardo Manet pour qui les mots *pont* et *passage* vont de pair parce que l'île ne communique pas seulement avec l'Europe mais aussi avec les autres continents : l'Amérique, l'Afrique et l'Asie, ce qui lui confère une forte densité culturelle. Au sein de la Caraïbe et de Cuba il existe une concentration de paradoxes, de richesses et une complexité qu'il est difficile d'associer à une surface lisse. Étant au centre, Cuba « est une passerelle pour les uns, une maison de passe pour les autres » (EM, *ILV*, 28). Il est impossible d'imaginer l'Amérique latine sans la Caraïbe¹⁰. L'image du pont permet de comprendre comment se nouent les rapports entre *centre* et *périphérie* qui se caractérisent par une asymétrie et produisent une tension propre à l'archipel. Que ce soit du côté du continent américain ou de l'île de Cuba, il se produit une rencontre avec l'autre par la voie maritime et fluviale. L'eau, grâce à sa fluidité, déplace, déborde, inonde, traverse des obstacles, dissout ou agrandit les distances. Selon Silvia Baron Supervielle, le mot pont correspond au dialogue issu d'un long processus historique et culturel entre deux continents qui n'ont cessé de se découvrir. Employer ce mot fait penser à la façon dont la littérature met en lumière les questions sociales et culturelles pour retracer l'histoire des échanges matériels et intellectuels entre le continent latino-américain et la France. Elle évoque le Río de la Plata parce que c'est à partir de là que se construisent les premières interactions : d'abord entre l'Argentine et l'Espagne puis avec le reste de l'Europe et notamment la France. Ce premier pont équivalait à l'exploration et à la rencontre avec l'autre :

En todo caso, tanto uno como los otros, creyeron que el ancho Río, que ocultaba sus orillas, era aquel pasaje esperado que conducía al otro océano. (SBS, *CLE*, 53)

En tout cas, les uns comme les autres croyaient que la largeur du fleuve, qui voilait ses rivages, était ce passage tant attendu qui amenait à l'autre océan¹¹.

Dans ce paragraphe, l'écrivaine annonce l'ouverture d'un nouveau *passage* emprunté continuellement par des explorateurs tels que Anson, Cook ou La Pérouse et par les expéditions scientifiques d'Humboldt ou de Pallas. Ce passage deviendra plus tard une entrée pour les migrations européennes venues s'installer dans la pampa au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Ces immigrants transmettront la nostalgie d'un ailleurs à leurs descendants.

⁹ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ Ana Margarita Mateo Palmer, Luis Álvarez Álvarez, *El Caribe en su discurso literario*, México, Siglo XXI, 2004, p. 10. [Texte original : « Sin el Caribe, América Latina es impensable »]

¹¹ Nous traduisons.

En effet, si cet aspect historique et géographique est mis en avant par l'écrivaine c'est parce que le fleuve symbolise les confins du monde. Il représente déjà la marge, le sentiment d'être à la périphérie et/ou à l'écart de la terre, c'est-à-dire en un lieu qui est « la contrevérité de l'autre ; l'autre monde¹² ». Silvia Baron Supervielle explique que pour ces explorateurs, arriver au rivage, « signifiait un autre voyage » (SBS, *ODI*, 49). De son côté, Hector Bianciotti met en avant l'immensité de la pampa argentine et les difficultés à l'appréhender. Dans ce paysage, il existe une appréhension particulière de la distance : si l'on sait, en Europe, que la plaine ne durera pas (HB, *SMC*, 43), en Argentine la pampa apparaît « plus lente que le temps », et l'on pense que « seul le soleil la parcourt en entier » (HB, *SMC*, 43). L'immensité de la pampa évoque un éternel commencement aux premiers explorateurs comme aux migrants/immigrés européens venues la peupler. Le commencement signifie alors aller vers le lointain et dépasser les limites du connu et du semblable. Pour les premiers conquérants, s'embarquer dans ce voyage est aussi le moyen de fuir la réalité : habiter dans un lieu où après la mer vient le fleuve et après le fleuve, cette pampa qui devient leur univers sans possibilité de retour ou de changement. Il s'agit donc d'un voyage sans fin qui permet de créer un lieu en mouvement continu, où s'entrecroisent les espaces, les époques et les langues jusqu'à se contredire et parfois fusionner, malgré leurs tensions.

Ce premier pont, qui a comme origines l'exploration et la conquête, implique aussi une relation entre le centre et la périphérie, le premier voulant faire rentrer le second dans ses propres codes culturels, ses croyances et sa langue. La rencontre fortuite avec la Caraïbe et le continent américain a pour conséquence de produire une zone de contact (*contact zone*¹³) où s'impose un rapport de violence et d'inégalité entre deux civilisations séparées par l'histoire et la géographie. Cette rencontre se trouve au centre des réflexions de Luis Mizón :

Cet Indien muet et poudroyant, fantôme dont la seule présence dit la disparition et le destin, va guider les songes de l'Espagnol, qui sillonne l'Amérique en tous sens pour y chercher El dorado. (LM, *ED*, 9)

L'opposition entre deux civilisations est une expérience de l'autre. L'expérience contemporaine de la différence, explique le poète chilien, se concrétise notamment à la faveur des migrations transfrontalières et transcontinentales. Cette rencontre conduit le plus souvent le centre à effacer l'autre, à le rendre homogène à sa vision et à le marginaliser. Le regard eurocentrique invente l'idée de l'Amérique à partir de son échelle de valeurs et de ses

¹² Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, ed. crítica Leo Pollman 2nd ed., Buenos Aires, Allca XX, coll. « Archivos », 1996, p. 5.

¹³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge, 2008, p. 8.

représentations¹⁴ au point de soumettre l'autre et tout ce qui est hors du champ occidental de compréhension. Des légendes sur l'or et le Paradis déclenchent la quête des villes imaginaires construites en métal précieux, de la Terre dorée et de l'Homme doré. Cette première rencontre voit se confronter deux conceptions qui parcourent l'histoire latino-américaine depuis la colonisation, voire après l'indépendance du continent et de Cuba : la domination de l'un (d'abord européenne et par la suite les oligarchies créoles) sur la différence de l'autre (notamment chez les populations indigènes, noires et métisses). S'attachant à l'image du fleuve et de la pampa, Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti expliquent comment l'homme européen craint d'être englouti par l'immensité de l'espace naturel et d'évoluer vers l'état de barbarie. Une géographie inconnue comme la pampa « semble peser, appesantir, ralentir le rythme de toute chose, [...] tout arrêter » (HB, *SMC*, 90). Par crainte d'être pris dans cette immobilité, il faudra garder un œil scientifique sur le paysage pour « élargir la connaissance humaine en différentes branches » (SBS, *CLE*, 53). D'après Luis Mizón, c'est l'acte d'engloutir l'autre et de le dominer qui devient le symbole de l'Europe se positionnant comme le centre et considérant le reste du monde comme sa périphérie¹⁵.

Toutefois, un phénomène intéressant se produit dans cette rencontre entre Espagnols, Indiens, Africains et Asiatiques : le métissage¹⁶. En effet, l'or tant convoité par les Espagnols est devenu la métaphore d'un phénomène produit par le choc entre différents peuples, cultures et langues. Serge Gruzinski explique, à ce propos, que « la complexité et la mobilité des mélanges, le télescopage des temporalités évoquent l'image du désordre¹⁷ ». Loin d'un simple phénomène passager, explique Gruzinski, il s'agit d'une dynamique constante que provoque « la dispersion des éléments du système qui errent en quête de nouvelles configurations¹⁸ ». De cette dynamique surgit la métaphore de l'or qu'est *incertain* et *indéterminé* et également *poétique*, car il fait la richesse de la périphérie et en conséquence du bagage culturel de nos écrivains. L'image de la plantation de canne à sucre est l'exemple parfait du pluralisme linguistique et ethnologique. Son caractère répétitif est, en même temps, un espace hétérogène :

¹⁴ Edmundo O'Gorman, *La Invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, coll. « Tierra firme », 1958, p. 148.

¹⁵ Luis Mizón, *La Découverte des Indiens 1492-1550. Documents et témoignages*, Paris, EJL, impr., 1999, p. 8-9.

¹⁶ Nous renvoyons à la définition proposée par Serge Gruzinski où le mot métissage désigne les mélanges survenus au XVI^e siècle sur le sol américain entre des êtres, des imaginaires et des formes de vie issue de quatre continents : l'Amérique, l'Europe, l'Afrique et l'Asie.

¹⁷ Serge Gruzinski, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 53.

¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

Mon père était né à Cuba par hasard. Ses parents, castillans tous les deux, étaient de passage dans l'île en route pour l'Argentine où ils comptaient s'établir, mais la femme était enceinte et Cuba leur plut. (EM, *ADE*, 87)

Ce paragraphe d'Eduardo Manet relate comment la mer caribéenne est « ouverte [...] [et] diffracte [...] à l'émoi de la diversité. Non seulement c'est une mer de transit et de passages mais c'est aussi une mer de rencontres et d'implications¹⁹ ». Le métissage, explique Luis Mizón, « s'exprimera dans la politique et dans l'économie, l'art et la littérature. Il donnera la physionomie typique de la culture latino-américaine » (LM, *LDI*, 12). La singularité des pays latino-américains, notamment de l'Argentine, du Chili ou de Cuba, tient dans le fait qu'ils font partie d'un ensemble commun qui se partage et s'exploite continuellement. Le métissage permet à chaque élément culturel, avec sa partie inconnue et énigmatique, de se combiner à d'autres selon un processus qui ne s'achève jamais. Ainsi, le continent et l'archipel participent aux grands courants culturels occidentaux comme le Baroque dont les apports indigènes et africains sont des éléments constitutifs²⁰. La lecture que fait l'Amérique latine des expressions culturelles européennes retrace la suite des événements une fois la colonisation parvenue à son terme. Le métissage aide à comprendre que l'événement de la colonisation en Amérique latine ne doit pas se réduire à un rapport de soumission et de domination. Il a aussi été un moment où se sont produits des échanges et des croisements entre deux mondes. Le métissage va s'accroître avec les indépendances, qui coïncident avec les aspirations des élites intellectuelles et politiques à la modernité. Partagés entre leur héritage colonial et le progrès contemporain, les élites ont alors tendance à chercher de nouvelles références en dehors de l'Espagne. C'est à cet instant que la France se dessine à l'horizon aux côtés de l'Angleterre, de l'Allemagne et des États-Unis. Pour qu'un tel échange se produise il doit exister des intermédiaires, des passeurs qui transitent entre ces espaces séparant le centre et la périphérie. Ces élites, qui se situent aussi dans un entre-deux (entre origines européennes et américaines), deviennent des intermédiaires, en traversant sans cesse la frontière qui isole le centre de la périphérie. Ainsi cette frontière est perméable, flexible, elle se déplace et peut être déplacée²¹ pour que les élites apportent avec elles, au cours de leurs voyages, des références culturelles aidant au processus de modernisation. Cette difficile entrée dans la modernité du continent sud-américain s'est faite dans un contexte assez particulier. Le continent est au cœur des débats sur l'identité nationale. Bien qu'il se soit libéré du joug de l'Espagne, il connaît toujours

¹⁹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 14-15.

²⁰ François-Xavier Guerra, « Introduction » dans Annick Lempérière, Georges Lomné, Frédéric Martinez et Denis Rolland (eds.), *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 6.

²¹ Serge Gruzinski, *La Pensée métisse*, *op. cit.*, p. 45.

la double pression de l'Europe et des États-Unis et la dépendance culturelle à leur égard. Néstor García Canclini indique que chaque sphère culturelle fait un travail de sélection des éléments qui lui semblent en accord avec ce que l'autre théâtralise avec son identité, il les choisit et les combine dans son contexte²². Chaque référence qui arrive sur le continent latino-américain passe par une « traduction culturelle²³ ». Pour qu'elle soit acceptable dans l'environnement culturel d'accueil, celui-ci devra effacer tout ce qui peut être nuisible à son idéal de nation. L'objectif est de préserver les valeurs qui constituent la base d'un État-nation moderne. La France apparaît alors comme une référence culturelle parce qu'elle a une capacité à mettre en avant son image, supérieure au reste de l'Europe. Elle représente la « Révolution », les « Lumières », « le pays des Droits de l'Homme » et elle est « le pays de la culture ». Ces attributs sont issus d'un dialogue entre la France et l'Amérique latine qui s'est construit à travers un long processus historique et culturel. C'est pourquoi Judith Schlanger déclare que « l'histoire culturelle est remplie de naissance et de successions de naissances ; [...] elle est faite de changements de goûts, d'approches, de convictions, d'explications, à la fois rétention et renouvellement²⁴ ».

De là, émerge le point de départ de cette première partie. Il s'agira de se demander selon quels mécanismes les écrivains de notre corpus sont héritiers du dialogue entre leur pays natal et la France. Cette problématique ne pourra faire l'économie de l'influence du singulier : il faudra prendre en compte que cette représentation de la France par les élites latino-américaines se confronte aussi à l'expérience singulière de nos écrivains. Cette correspondance entre l'imaginaire collectif et l'imaginaire individuel s'estompe dès lors que nos écrivains traversent l'Atlantique pour s'installer à Paris. Franchir la frontière est aussi une manière de recréer cet héritage reçu des aînés, voire de le reformuler à l'épreuve d'une expérience particulière du réel. Comme l'exprime Sylvia Molloy, tout texte est une « conversation, une chambre d'échos, où s'entrecroisent ce qui reste des voix amicales, des commentaires de passage, des souvenirs de lectures [...] du dialogue que l'auteur a eu pendant qu'il écrivait avec des amis, avec ces autres livres, avec le futur lecteur²⁵ ». Les textes

²² Néstor García Canclini, *La Globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós SAICF, 2005, p. 93. [Texte original : « Cada lado selecciona los rasgos que se le antoja en aquello que el otro teatraliza como su identidad, los combina desde sus categorías y actúa como puede »]

²³ Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 36.

²⁴ Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là*, Paris, Hermann, 2014, p. 6.

²⁵ Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo, op. cit.*, p. 11. [Texte original : « Todo texto es una conversación, una cámara de ecos, donde se entrecruzan restos de voces amigas, comentarios al pasar, recuerdos de lecturas, consultas provechosas, críticas esclarecedoras, mientras escribía, con amigos, con otros libros, con el futuro lector »]

de nos auteurs à teneur autobiographique ou autofictionnelle aident à comprendre comment la France prend place au sein de leur pays natal.

Dans un premier temps, nous verrons comment la France détient une forte valeur symbolique à partir de la Révolution de 1789 et de la rupture avec la monarchie. Il y a une concordance culturelle et politique entre cet événement et les indépendances latino-américaines malgré l'écart temporel et géographique. Nos écrivains ont été nourris par cette image d'une France révolutionnaire, auréolée de sa devise : *liberté, égalité, fraternité*, répondant au principe de souveraineté nationale de chaque pays. Cette vision se perpétue même au cours des deux Guerres mondiales, deux événements qui engendrent un sentiment de sympathie envers la France. À travers le corpus, nous verrons que l'occupation de Paris lors de la Seconde Guerre mondiale produit un sentiment de vide culturel en Amérique latine renvoyant à l'image de la France des Lumières et de la culture. La France résistante fait écho à la Révolution de 1789 et préserve ainsi son aura en Amérique latine.

La deuxième partie de cette analyse s'intéresse aux représentations de la ville de Paris en tant que centre culturel. Elle correspond au besoin de modernité des élites intellectuelles hispano-américaines. C'est notamment le cas des modernistes. Ville cosmopolite, Paris devient un lieu et un récit qui s'enracine dans l'imaginaire collectif latino-américain, nourri par la littérature française de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Pour Silvia Baron Supervielle, Paris est un espace qui se construit d'abord avec la mémoire des aînés tandis que pour Hector Bianciotti, elle représente la ville culturelle par excellence. Le regard d'Eduardo Manet sur Paris s'élabore à partir de la culture populaire nourrie de littérature française ainsi que de cinéma (américain et français). Pour Luis Mizón, Paris est la ville de Rimbaud et de Baudelaire ; elle devient un espace urbain qui se superpose à Valparaíso pendant la nuit, ce monde de bas-fond. Les représentations de Paris que nos écrivains ont acquises sont héritières de celle qui a été conçue par les modernistes en leur temps, sans grand souci de délier l'imaginaire du réel.

Dans un troisième temps, il sera important de comprendre comment les écrivains ont eu accès à la littérature française (et européenne) dans leur pays natal. Dans les cas d'Hector Bianciotti, d'Eduardo Manet et de Luis Mizón, ce qui retient leur attention de prime abord, c'est la *culture française* et non la langue. En effet, ils ont une connaissance limitée du français avant leur départ. Ce sont donc la culture et les images que la France colporte en Argentine, au Chili et à Cuba qui les intéressent avant tout. Le cas de Silvia Baron Supervielle répond à un contexte distinct des autres auteurs de notre corpus, car elle a une ascendance

française et une double identité argentine-uruguayenne qui favorise une ouverture vers d'autres langues. En tant que pays d'immigration, l'Argentine accueille différentes langues que l'écrivaine a côtoyées depuis l'enfance. C'est pourquoi son regard ne se limite pas à *une* langue mais s'étend à *plusieurs* langues. L'élément commun qui relie ces quatre écrivains est la circulation des littératures venues d'ailleurs par le truchement de la revue *Sur* et de sa maison d'édition *Sur* dont Silvia Baron Supervielle, Eduardo Manet et Luis Mizón soulignent l'importance. Concernant Eduardo Manet, il faudra aussi ajouter à la revue dirigée par Victoria Ocampo la revue *Orígenes*, qui a été très importante dans sa formation littéraire. Les lectures de Luis Mizón ne se limitent pas à la littérature européenne, mais s'étendent aussi à la littérature latino-américaine grâce à la maison d'édition *Fondo de cultura económica* et à la richesse de son catalogue. Les revues chiliennes comme *Orfeo* dans la période des années 1960 permettent au poète de découvrir la poésie allemande, le surréalisme français et latino-américain.

Les trois aspects développés dans cette section mettront en évidence les imaginaires hérités du pays natal : une image figée de la France qui a répondu aux besoins politiques idéologiques et culturels des nouveaux États-nations dans leur quête collective de modernité et de progrès. Il faudrait toutefois prendre du recul en ce qui concerne la France et la modernité. Comme, dans le contexte latino-américain, il y a eu rupture avec l'Espagne, tout ce qui est français n'est pas moderne et tout ce qui est espagnol n'est pas colonial. Nos écrivains héritent d'une vision qui a été travaillée, transformée et même parfois critiquée par les intellectuels latino-américains et qui par la suite changera quand ils seront installés en France. Il se produit, chez nos auteurs, une confrontation entre l'imaginaire et le réel qui coexistent tout au long de leurs récits et poèmes. Comme le précise Judith Schlanger « [l']arc de la mémoire et de l'invention est au cœur de l'activité culturelle²⁶ » et du parcours de chacun de nos écrivains.

²⁶ Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là*, op. cit., p. 10.

1. L'imaginaire politique de la France

Si la France apparaît comme le pays des droits de l'Homme, c'est parce que les pays gouvernés par un régime démocratique ou qui aspirent à l'être, s'accordent à ériger en emblème de leur idéal politique la devise *liberté, égalité, fraternité*. La Révolution française de 1789 représente un mythe repris au cours des XIX^e et XX^e siècles par les écrivains, philosophes et penseurs. Dans le cas de l'Amérique latine, ce processus résulte des connexions et des circulations entre le centre et la périphérie qui ont fait de la France un modèle à suivre pour une nation. Revenons au fil conducteur de notre analyse que constitue l'image du pont pour Silvia Baron Supervielle. À ses yeux, deux ponts se construisent entre l'Amérique du Sud et l'Europe : le premier a ses bases dans la conquête et la colonisation et le second est « d'inspiration philosophique, sociale et politique » (SBS, *CLE*, 55). Alfonso de Toro explique que le dialogue n'est pas une simple reproduction mais plutôt une refondation des discours dominants du centre. Autrement dit, il s'agit de créer un contre-discours, de s'appropriier des idées venues d'Europe pour les recodifier et les implanter dans son propre contexte²⁷. L'écrivaine évoque dans son analyse le cas de la France des Lumières :

En Francia, mientras tanto, resplandecen los espíritus de Rousseau, de Diderot y su Enciclopedia, de Voltaire [...] ejerce un influjo cada vez más grande sobre sus compatriotas. Triunfan las ideas modernas y filosóficas que preparan la Revolución francesa. La historia de la Independencia americana, y las doctrinas de la Revolución francesa tienen una ascendencia decisiva sobre el ánimo de los dirigentes americanos. (SBS, *CLE*, 54)

En France, pendant ce temps, les esprits de Rousseau, de Diderot et son Encyclopédie, de Voltaire illuminent [...] exerce[nt] un pouvoir chaque fois plus fort chez ses compatriotes. Triomphent des idées modernes et philosophiques qui préparent la Révolution française. L'histoire de l'Indépendance américaine et les doctrines de la Révolution française ont un ascendant décisif sur l'esprit des dirigeants américains²⁸.

Ces idées forgent une idéalisation de la France au profit de la formation de l'imaginaire populaire républicain au moment des indépendances. L'écrivain bolivien Adolfo Costa du Rels indique, en des termes métaphoriques, que pour que Versailles puisse atteindre

²⁷ Alfonso de Toro, « Postcolonialidad y postmodernidad. Jorge Luis Borges o la periferia en el centro/la periferia como centro/el centro de la periferia », *Iberoromania*, vol. 1996, n° 44, 1996, p. 68 [En ligne] URL : <https://doi.org/10.1515/iber.1996.1996.44.64>, Consulté le 29/09/2021.

²⁸ Nous traduisons.

la rive opposée de l'Océan il faut passer par l'Escurial²⁹. L'Espagne est la porte d'entrée de ces idées avec la circulation des traductions de textes considérés comme subversifs, par exemple la traduction espagnole de la Déclaration des droits de l'homme en 1794 par Nariño, ou encore de la Déclaration d'indépendance des États-Unis en 1812 par García de Sena. Les traducteurs ont eu pour rôle majeur de diffuser dans le monde hispanique les idées qui avaient transformé les structures politiques et sociales en France et aux États-Unis. Les « doctrines » auxquelles Silvia Baron Supervielle fait allusion, font partie d'un important acquis pour le continent qui, avec les indépendances, se transforme en une conscience patriotique. Ces idées révolutionnaires, matérialisées dans des textes traduits, deviendront d'autant plus « une sorte de Décalogue des Droits des Nations pour l'opposer à l'occupant³⁰ » qu'elles avaient une vocation universaliste déclarée. Somme toute, la Révolution, en traversant l'Atlantique, est devenue un paradigme moral, politique et historique pour les luttes indépendantistes, consolidant une solidarité franco-américaine que ne s'affaiblira pas.

De son côté, Luis Mizón rappelle que l'image de la France que s'est façonnée l'Amérique latine, a fini par se heurter à « une sorte de décalage et d'incompréhension » (LM, Entretien, 63). Il existe, selon lui, un écart considérable entre la France réelle et la France idéale. En effet, au moment où le continent latino-américain luttait pour son indépendance, la France et le reste de l'Europe étaient sous le système monarchique. Durant cette période, explique-t-il, « les indépendances des pays latino-américains ont été reconnues par les européens, dont la France, *tardivement* [...] à partir des années 1820 quand en fait les indépendances avaient commencé en 1810 » (LM, Entretien, 63). Cette contradiction n'est pas ignorée par les élites intellectuelles mais elle est sciemment mise de côté parce qu'elles partagent avec la France « la vision de la révolution comme une rupture radicale avec le passé [...] royal³¹ ». Cette lecture anachronique de l'histoire prolonge la Révolution française de 1789 contre toute vérité factuelle, parce que la survivance de la geste émancipatrice au-delà de sa réalité événementielle satisfait les besoins du contexte des indépendances. Hector Bianciotti met en évidence cet élément quand le narrateur de *Sans la miséricorde du Christ* se rend compte de la distorsion entre ce qu'il avait appris dans son pays natal et la vérité historique : « Je me souviens d'avoir lu avec surprise sur le fronton de l'entrée de l'hôpital les mots de "liberté, égalité, fraternité" [...] j'ignorais que la devise avait été inscrite à l'entrée de

²⁹ Adolfo Costa du Rels, *La Mission spirituelle de la France : France, terre courtoise*. Préface de la duchesse de la Rochefoucauld, Royat, Comité France-Amérique, Lyon, H. Tardanchet, 1941, p. 12-13.

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ François-Xavier Guerra, « Introduction », dans *L'Amérique latine et les modèles européens*, *op. cit.*, p. 12.

tous les hôpitaux existants, après la Révolution » (HB, *SMC*, 283). Cet exemple peut sembler anodin mais il met en évidence ce que Luis Mizón mentionne au cours de l'entretien :

Les Chiliens, et les Latino-américains en général, ne sont pas très bons en histoire. Car ils ne donnaient pas d'importance finalement au fait qu'il y avait une vraie monarchie en France. Ces élites pensaient qu'ils étaient tous des révolutionnaires et que la France continuait à être celle de la Révolution de 1789 vivante. Et aussi avec cette idée que c'était le pays de la liberté et de la fraternité. C'était une croyance très répandue. (LM, Entretien,63)

Les élites laissent de côté l'évidence de la réalité et préfèrent entendre encore « les échos de l'éloquence révolutionnaire³² ». Depuis l'Indépendance, la pensée chilienne se met, au prix d'inévitables décalages chronologiques, à l'écoute et à l'école de la France au point que chez les élites chiliennes, il existe une francisation ou même une francomanie³³. Cette acquisition d'idées venues de France aura des effets importants dans l'histoire politique de leur pays. Bien des discours de leur part entendent légitimer l'engagement inconditionnel entre l'État et ses citoyens, en s'appuyant sur des récits patriotiques, dans le but d'affirmer une identité nationale et de louer la lutte du peuple contre l'envahisseur. À cause de ce décalage historique, les élites des années 1860 connaissent l'étonnement et l'incompréhension quand la France envahit le Mexique pour mettre Maximilien sur le trône : « On se retrouve, tout à fait surpris parce que la France a envahi le Mexique pour mettre un roi. Ce n'est pas comme ça qu'on l'imagine, *il doit y avoir une erreur* ». (LM, Entretien, 63). Si Luis Mizón évoque cet épisode historique c'est parce que la Révolution française et la monarchie ne sont pas compatibles. Quand il raconte que les Chiliens et le reste des Latino-américains « ne sont pas très bons en histoire », c'est pour mettre en avant le fait que, des deux côtés de l'Atlantique, des stratégies ont été mises en place pour effacer de la mémoire certains aspects nuisant au projet de nation. D'ailleurs, il se produit un « raccourci plus ou moins rapide pour certaines périodes ; [un] « lissage » politique ou une reconstruction largement simplificatrice, parfois ponctuellement acrobatique et contradictoire³⁴ ». Il est question de nuancer, de simplifier ou même de brouiller le passé dans les mémoires collectives pour renforcer les sentiments patriotiques et l'unité nationale. À cet effet, Ernest Renan montre que « la nation moderne est donc un résultat historique amené par une série

³² Adolfo Costa du Rels, *La Mission spirituelle de la France*, *op. cit.*, p.16.

³³ Jean-Pierre Blancpain, *Le Chili et la France : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Montréal (Québec), L'Harmattan, 1990, p. 71.

³⁴ Denis Rolland (coord.), *Archéologie du sentiment en Amérique latine. L'identité entre mémoire et histoire XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 10-11.

de faits convergeant dans le même sens³⁵ ». C'est cette idée que les élites intellectuelles retiennent, « une nation est une âme, un principe spirituel³⁶ ». En effet, la période des indépendances menées dans les Amériques a plus ou moins coïncidé avec la naissance des nationalismes en Europe. De nombreuses idéologies nationalistes européennes de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, ont fait appel aux thèses de la philosophie romantique allemande³⁷. Entre 1820 et 1920, l'Europe a été sous l'influence de cette pensée qui a consisté à accorder une importance idéologique et politique aux langues nationales imprimées³⁸. À la fin du XVIII^e siècle, le philosophe allemand Johan Gottfried von Herder conçoit la langue comme l'incarnation du *Volksgeist* en tant que génie d'un peuple³⁹. Pour Herder la langue étant attachée à une nation et à sa culture devient l'outil pour que les idées se forment, se conservent et se répandent dans le territoire d'un pays⁴⁰. L'idée selon laquelle la langue est reliée à la nationalité aura une forte influence sur l'Europe du XIX^e siècle et aussi sur l'Amérique hispanique. Si l'espagnol n'a pas été un sujet de débat durant les révolutions indépendantistes il sera, nous y reviendrons, une question importante pour les élites intellectuelles désireuse d'une langue propre qui se différencie de la péninsule ibérique. La destinée des nations hispano-américaines, pour ces élites, se trouve dans l'unité, l'avenir et pas dans un passé qui a une connotation négative⁴¹. Accomplir cette destinée est le travail des peuples hispano-américains qui ont eu besoin de produire une culture, une littérature,

³⁵ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation*, texte et présentation de Maya Boutaghou, suivis de *Genèse et postérité de l'Empire à la nation*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

³⁷ Le nationalisme allemand s'est construit autour de trois éléments : la religion, la langue et la Révolution française qui a vu naître les termes de nation et de patriotisme. Le nationalisme allemand a été développé par les élites intellectuelles des divers États allemands (notamment avec Friedrich Karl von Moser, Johan Gottlieb Fichte, Johan Gottfried von Herder, Wilhelm von Humboldt). Il a existé une influence considérable du romantisme allemand sur le groupe de Coppet autour de Mme de Staël qu'a contribué à élaborer le concept de nation en France.

³⁸ Benedict Anderson *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de l'anglais par Eduardo L. Suárez, titre originel : *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 102.

³⁹ À ce propos nous renvoyons à cet extrait des *Lettres sur le progrès de l'humanité (1793-1797)* : « Un peuple, encore plus un peuple non civilisé, a-t-il quelque chose de plus cher que la langue de ses pères ? C'est en elle que réside la richesse de ses idées en tradition, histoire, religion, principes de vie, tout son cœur et son âme. Prendre à un tel peuple sa langue ou l'abaisser signifie lui prendre la seule propriété immortelle qui passe des parents aux enfants (...). Qui me prend par force ma langue, veut m'enlever aussi ma raison, ma manière de vivre, l'honneur et les droits de mon peuple. En vérité, comme Dieu tolère toutes les langues du monde, de même un souverain doit non seulement tolérer, mais aussi respecter les diverses langues de ses peuples ».

⁴⁰ Johann Gottfried von Herder, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, Ouvrage traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par Edgar Quinet, tome second, Paris, F. G. Levrault, 1827, p. 301. [Texte original : « [...] car la langue de chaque pays n'est-elle pas le milieu par lequel les idées se forment, se conservent et se répandent, surtout dans une nation qui y est si fermement attachée que c'est de là qu'elle déduit toute sa culture ? »]

⁴¹ Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica: del romanticismo al positivismo*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 35.

une grammaire et une philosophie spécifiques pour gagner leur indépendance culturelle vis-à-vis de l'Europe.

L'écho révolutionnaire arrive dans l'archipel de la Caraïbe d'abord avec l'indépendance d'Haïti, acquise en 1804. La révolution haïtienne est suivie de près par les îles de Saint-Domingue et de Cuba. C'est dans cette dernière que « les colons français en provenance d'Haïti, [se sont] réfugiés », plus précisément « à Santiago de Cuba » (EM, *LM*, 57). Cette situation est à peine mentionnée et même passée sous silence par les autorités de l'île. Les créoles d'ascendance européenne ont répandu, au sein de l'archipel, l'idée que Haïti n'était pas un modèle louable d'émancipation⁴². Entre 1791 et 1805 les journaux havanais ne font pas mention de cet événement. Pour les élites créoles, ce n'est pas une question politique et diplomatique, mais ils veulent décrire la révolution haïtienne comme un acte de barbarie et de violence. Cependant, au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, le discours littéraire des élites affirme une identité cubaine traçant une ligne de séparation entre *nosotros* (nous), ceux qui sont nés dans l'île, et *los otros* (les autres), les colons espagnols. Au début du XIX^e siècle, le romantisme contribue à la formation d'un discours national où « la notion de liberté opéra comme un pôle vers lequel s'orientèrent les luttes des Cubains cultivés face à la métropole sclérosée⁴³ ». Eduardo Manet indique que l'île est « en pleine mer des Antilles, à la croisée de l'Amérique du Nord et de l'Amérique du Sud » (EM, *LM*, 68). Sa position est importante car elle permet à l'île de recevoir les idées du vieux continent. Sa destinée est d'être au carrefour des différents courants politiques allant du libéralisme espagnol jusqu'à la Révolution française en passant par la démocratie nord-américaine. L'exil d'écrivains tels que José María Heredia, José de la Luz y Caballero et José Martí, favorise encore plus la circulation des idées venues d'Europe. Ils établissent des liens politiques entre société et littérature fondés sur la Révolution française et le romantisme. Ils traduisent Voltaire, le comte de Volney et Victor Hugo. Les intellectuels cubains ont leur propre lecture de la littérature française, principalement de Victor Hugo. La réception de son œuvre à Cuba prend une dimension sociale, car elle participe du débat des intellectuels cubains, qui la rattachent aux spécificités de l'île⁴⁴. Si l'écrivain français est passé par plusieurs phases, en glissant du monarchisme au libéralisme, il faut retenir que la réception de son œuvre a été

⁴² Sybille Fischer, *Modernity Disavowed. Haiti and the cultures of slavery in the age of Revolution, United States of America*, Duke University Press, 2004, p. 4.

⁴³ Carmen Suárez León, *José Martí et Victor Hugo*, trad. de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi, titre originel, *José Martí y Victor Hugo en el fiel de las modernidades*, Pantin, le Temps des cerises, 2002, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

sélective pour reconstruire un Hugo que les Cubains voulaient voir⁴⁵. Il y avait dans l'île coexistence de modèles esthétiques européens adaptés à la culture et à l'histoire locales. Grâce à cette vision développée par les élites intellectuelles cubaines, le Romantisme et les Lumières ont pu cohabiter dans une réalité sociale que légitimait cette alliance⁴⁶. José Martí dépasse le discours des Lumières et ce courant littéraire pour élaborer l'idée d'une libération radicale à l'échelle continentale⁴⁷. Cette idée se retrouve chez Eduardo Manet dans son roman *La Mauresque* à travers la figure du père, avocat et homme politique :

Je suis un libéral, Soledad, un de ces hommes marqués par les idées généreuses de la Révolution française, ou celles d'un George Washington, et les idéaux défendus par nos libérateurs latino-américains, Bolívar, Juárez, José Martí. (EM, *LM*, 77)

Le mot *libéral* et la mention de José Martí retiennent notre attention. Une idée apparaît dans le discours de ce dernier dans *Nuestra América*, notamment « Simón Bolívar » : les idées venues de France et des États-Unis ont ravivé l'espoir de révolution qui montait déjà chez les élites créoles, et la colère des indigènes et des métis. L'indépendance de l'Amérique, explique-t-il, n'appartient qu'à elle-même et non à Rousseau ni Washington⁴⁸. De ce fait « José Martí, l'Apôtre » (EM, *MAC*, 21) a comme centre de son discours le principe révolutionnaire qui, pense-t-il, caractérise l'esprit de l'île. Dans la chronique de José Martí, « La exposición de París » de la revue *La Edad de Oro* (1889), l'esprit de la révolution française apparaît sous un regard libéral de deux façons : d'abord la condamnation de la monarchie (« Hasta cien años, los hombres vivían como esclavos de los reyes [...] »⁴⁹), puis une sympathie pour le peuple exploité et privé de sa liberté (« [...] que no los dejaban pensar, y les quitaban mucho de lo que ganaban en sus oficios [...] »⁵⁰). Sa vision s'éloigne de la conception bourgeoise du libéralisme et penche pour une démocratie révolutionnaire. Sa position est plus critique parce qu'il cherche à revendiquer tout ce qui peut revenir à l'île et au continent comme *sien* et pas seulement comme simple imitation du centre. Ce regard révolutionnaire répond aussi à un autre aspect propre à l'île, sur lequel Eduardo Manet revient continuellement dans son œuvre : c'est que « l'Espagne colonialiste [...] avait introduit le

⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ José Martí, « Simón Bolívar », *Nuestra América*, selection et notes Hugo Achugar, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 238. [Texte original : « La independencia de América venía de un siglo atrás sangrando: – ¡ni de Rousseau ni de Washington viene nuestra América, sino de sí misma! »]

⁴⁹ Cité dans Roberto Fernández Retamar, « Más (o menos) sobre José Martí y Francia » dans Centre Interuniversitaire d'études cubaines, *Cuba et la France*. Actes du colloque de Bordeaux, décembre 1982, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1983, p. 25.

⁵⁰ *Ibid.*

renard nord-américain dans son poulailler cubain » (EM, *MAC*, 20). Cette proximité dangereuse avec les États-Unis s'accroît avec ses projets d'expansion au cours du XIX^e siècle. La guerre qui éclate en 1898 est une évidence pour José Martí qui avait déjà « vu l'appétit vorace de la jeune nation américaine, il fallait se méfier d'elle si l'on voulait sauvegarder l'intégrité d'un Cuba libéré, un jour, de la colonisation espagnole » (EM, *MAC*, 21). Dans ce contexte particulier, Eduardo Manet partage l'intérêt de José Martí pour la Révolution française et la liberté radicale perçue comme une « grandeur perdurable et qui s'élève et transcende⁵¹ ».

1.1. La latinité : une communauté fraternelle et universelle

La Révolution française de 1789 s'est maintenue comme un point du repère politique pour les États-nations latino-américains à la croisée des XIX^e et XX^e siècles. En effet, cet imaginaire politique de la France répond à ce que Cornelius Castoriadis appelle l'imaginaire social qui « n'est pas une image *de*. Il est création incessante et essentiellement *indéterminée* [...] de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question *de* "quelque chose"⁵² ». La Révolution française, en tant qu'image de la liberté, est une source inépuisable de références pour ces nouveaux États-nations, qui sont portés par un idéal révolutionnaire et démocratique. L'Amérique latine s'intéresse d'autant plus à l'idée de révolution et à ses principes de liberté, d'égalité et de fraternité qu'ils ont permis aux États-nations qui la constituent de s'imaginer comme membres d'une communauté ou, selon Benedict Anderson, d'une amitié profonde, horizontale⁵³. Silvia Baron Supervielle offre des exemples de ce sentiment qui dépasse la question des langues et des nationalités. Dans *Chant d'amour et de séparation*, l'écrivaine témoigne d'un événement où « la liberté [a été] mortellement atteinte, d'abord en province ensuite à Paris » (SBS, *CAS*, 111). Il s'agit des attentats de Paris de 2015. Cette attaque terroriste a profondément touché la communauté internationale qui s'est réunie lors d'une marche solidaire, le 11 janvier, comptant les délégations de plusieurs dirigeants étrangers d'Europe, d'Afrique, du Moyen Orient, avec le président de la République à sa tête. La tragédie a surpassé les différences entre partis politiques et les nationalités parce que la solidarité a prévalu : « La France est redevenue un rêve. Soudain nous sommes tous français, juifs, musulmans, catholiques, et tous égaux [...] » (SBS, *CAS*, 111). Ce passage témoigne comment surgit chez elle un sentiment de *fraternité* pour Paris et le reste du pays. Ce sentiment

⁵¹ Alejo Carpentier, « Martí y Francia », *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza & Janés editores, 1987, p. 245. [Texte original : « [...] hacia lo grande y perdurable, hacia lo que asciende y trasciende [...] »]

⁵² Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », 1975, p. 7.

⁵³ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, *op. cit.*, p. 25.

répond à un attachement pour la France sans pour autant opérer de découplage avec la situation du continent latino-américain. La France s'est progressivement intégrée à la *latinité*. Elle s'oppose au panaméricanisme (*Pan America*), ce mouvement idéologique international autour d'un centre dominant : les États-Unis et son expansion économique. Eduardo Manet l'explique au moment de son passage à New York, quand il s'imagine vivre dans un pays où l'argent a plus de valeur que la liberté : « Être riche pour être libre. Il s'étonnait de voir comment les plus belles idées, les mots les plus chargés d'espoir et de sens pouvaient être galvaudés ! » (EM, *MAC*, 140). C'est pourquoi l'écrivain a décidé de tourner le dos à l'Amérique et a choisi la France qui avait d'autres valeurs à lui offrir : « Liberté Égalité Fraternité ». Il attendait beaucoup de ce pays, voulait y croire, souhaitant de toutes ses forces que, cette fois-ci la réalité dépasse la fiction [...] » (EM, *MAC*, 141).

La *fraternité* est reliée, dans le cas de nos écrivains, avec la *latinité*. Cette dernière a été théorisée par Jules Michelet dans son Introduction à *L'Histoire universelle* (1831), où la France apparaît comme la digne héritière de la latinité antique, ce qui assure l'entente avec l'Espagne et l'Italie pour la naissance du génie latin. Pour sa part, Michel Chevalier considère que la France, en plus de ses voisins, devra étendre cette vision à l'Amérique du sud parce que les nouveaux États ont encore besoin d'être aidés⁵⁴. Entre 1840 et 1850, la latinité en Europe cherche à trouver une place entre les alliances d'États et les regroupements régionaux pour atteindre les sphères intellectuelles. En outre, elle aspire à construire une communauté enracinée dans une langue mère sans distinguer l'origine de ses partisans. Au-delà du fait que le nom d'Amérique *latine* a été un projet des élites créoles, nos écrivains retiennent que la France a tendu les bras pour qu'il n'existe plus de différence entre les nations. Silvia Baron Supervielle songe à « un monde sans frontières ni nationalités, un monde plus haut, plus proche du ciel » (SBS, *CAS*, 111). D'autre part, la latinité peut alors être « une source de controverses et de malaises identitaires⁵⁵ » du fait que « l'Europe et les pays latins sont le centre, le blason politique et esthétique⁵⁶ ». Face à la forte présence de la langue et de la culture anglo-saxonne au XIX^e siècle en Amérique latine et dans le monde, il faut inventer

⁵⁴ Michel Chevalier, *Lettres sur l'Amérique du Nord*, tome I, 4^e éd. rev., corr. et augm. de plusieurs chapitres Bruxelles, Wouters, 1844, p. 14. [Texte original : « La France est dépositaire des destinées de toutes les nations du groupe latin dans les deux continents. Elle seule peut empêcher que cette famille entière de peuples ne soit engloutie dans le double débordement des Germains ou Saxons et des Slaves. Il lui appartient de les réveiller de la léthargie où ils sont plongés dans les deux hémisphères, de les élever au niveau des autres nations, et de les mettre en mesure de figurer dans le monde. [...] quoique la France me semble appelée à exercer un bienveillant et fécond patronage sur les peuples de l'Amérique du sud, qui sont encore hors d'état de suffire à eux-mêmes [...] »]

⁵⁵ Eduardo Lourenço, « Digression sur la Latinité », *La Latinité en question. Actes du colloque international. Paris 16-19 mars 2004*, Paris, Institut des hautes études de l'Amérique latine : Union latine, 2004, p. 131.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 132.

une sorte de « nationalisme culturel latin⁵⁷ » pour faire contrepoids et obtenir un équilibre. La latinité permet de contourner les liens avec l'Espagne en tant que puissance coloniale, de laisser de côté cette évidence et de s'orienter vers la France qui est, dès le début, à la tête de ce projet politique et culturel. Ainsi, pour Silvia Baron Supervielle : « *La Fraternité* se fonde sur l'idée que nous sommes tous frères et sœurs sur une terre sans frontières » (SBS, *JSSM*, 37 et 38). Le mot fraternité évoque une « citoyenneté idéale⁵⁸ » qui ne distingue pas de nationalités ni de langues. Pour l'écrivaine, l'Argentine est un pays jeune « dont les racines aériennes, animées de traversées et d'immensité [...] laissaient une sensation d'exil » (SBS, *CAS*, 87). La latinité, alors, n'est pas un concept géographique mais culturel et qui, avec le Québec, les Caraïbes hispanophones, forme un « triangle atlantique » avec l'Europe et les États-Unis⁵⁹. C'est cette vision que nos écrivains retiennent et qui ouvre la possibilité de naviguer librement sur plusieurs espaces et même d'habiter dans un lieu déterritorialisé. La latinité aspire à cette *modernité-monde* qui correspond à la décentralisation d'une langue, d'une identité et qui aspire à une hybridation de cultures. Elle fera que la France redevienne, selon Silvia Baron Supervielle, ce rêve de n'être « séparé de rien ni de personne, ni par un pays, une couleur, une religion, ni par l'argent ou la misère, ni par la distance de langues » (SBS, *CAS*, 111). Si Eduardo Manet a éprouvé tout le contraire pendant son bref séjour aux États-Unis, il attendait beaucoup de cette France qu'il voulait fraternelle mais surtout offrant la liberté. C'est cette France que Luis Mizón admire et décrit comme un « lieu investi des idées fortes de liberté et de démocratie⁶⁰ ».

Comme on l'a vu, la France est souvent perçue comme un idéal qui porte des valeurs de portée universelle résumées dans sa devise. Le continent latino-américain a eu ce besoin des valeurs proclamées par la Révolution française de 1789 pour assurer dans la réalité le bon fonctionnement de ses institutions nationales nouvellement créées. La conséquence de cette image de la France amène à une certaine fossilisation de sa culture qui reste figée dans une période historique reculée. Au cours du XX^e siècle, les deux guerres mondiales mettront en péril l'image de l'Europe et de la France. La menace sur la ville de Paris lors de la Première Guerre mondiale puis l'occupation de Paris lors de la seconde entraînent une perte de repères mais aussi la privation des sources d'une histoire que les élites latino-américaines avaient

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Marc Fumaroli, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2015.

⁵⁹ Yves Saint-Geours, « La latinité et le triangle atlantique », dans *La Latinité en question*, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁰ Rencontres internationales des écritures de l'exil (mars 2003 ; Paris), *D'encre et d'exil. Troisième Rencontres internationales des écritures de l'exil. Entretiens avec Roberto Gac, Patricio Guzmán, Jabbar Yassin Hussin, Jamal Mahjoub, Luis Mizón, Nimrod, Francisco Rivas, Waldo Rojas*, organisées par la BPI, du 5 au 7 décembre 2003, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2004, p. 29.

articulées dans leurs échelles de valeurs politiques et culturelles. Nous verrons comment malgré cette crise mondiale et le régime de Vichy, l'Amérique latine persiste à garder cette image de la France de 1789. À sa manière, chaque écrivain de notre corpus montre dans quelle mesure existe cette permanence, héritée des aînés et faisant bon marché de tout ce qui peut la menacer.

1.2. La Seconde Guerre mondiale : une menace pour la culture française

Dans la première partie de cette période du XIX^e siècle, l'image de la France s'est construite autour « d'un héritage très retravaillé des Lumières et des valeurs universalistes de la Révolution française⁶¹ ». Cependant, la médiation et la représentation de la France évoluent à partir de la première moitié du XX^e siècle pendant laquelle se produit une profonde mutation intellectuelle⁶². Les deux guerres mondiales mobilisent, en Amérique latine, une prise de position chez les intellectuels en faveur d'un camp ou de l'autre, soit par choix soit sous l'effet de la présence de communautés européennes d'immigrés. Les enfances de Silvia Baron Supervielle, d'Hector Bianciotti et d'Eduardo Manet se sont déroulées au cours de la Seconde Guerre mondiale et celle de Luis Mizón après cette période. Il est important de le signaler car cette différence va permettre de tracer l'évolution de l'image de la France à partir d'angles différents. Pour Silvia Baron Supervielle et Eduardo Manet, l'occupation de la France et le régime de Vichy représentent un outrage. Cette idée touche aussi Paris, où la vie culturelle et la mode se sont arrêtées avec l'occupation comme le détaillent Eduardo Manet et Hector Bianciotti dans leurs textes autobiographiques et autofictionnels. Durant cette période, la France en tant que modèle identificateur⁶³ s'affaiblit, tout comme le reste de l'Europe, par étapes successives. La première concerne la guerre de 1914 -1918 où l'image du continent se ternit avec les horreurs qui ont lieu. Les deux décennies qui suivent, ainsi que la Seconde Guerre mondiale bouleversent les représentations de l'Europe en Amérique latine et conduisent à l'émergence d'une conscience historique alternative avec la « réévaluation du passé colonial et la redécouverte des valeurs de l'hispanité⁶⁴ ». Ce dernier aspect nourrit l'éducation littéraire de Luis Mizón à la faveur de lectures qui aiguïsent cette conscience latino-américaine après la Seconde Guerre mondiale et que nous détaillerons à la fin de cette

⁶¹ Denis Rolland, *La Crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 12.

⁶² Olivier Compagnon, *L'Adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 2013, p. 14.

⁶³ Denis Rolland, *La Crise du modèle français, op. cit.*, p. 29.

⁶⁴ Olivier Compagnon, *L'Adieu à l'Europe, op. cit.*, p.15.

section. Nous analyserons comment chaque écrivain décrit la perception de ses aînés face à de pareils événements.

Commencer par Eduardo Manet signifie reprendre le plan de la Caraïbe : la connexion entre les îles de l'archipel permet de créer une articulation spatiale entre régions et lieux du monde. Depuis un demi-siècle, Cuba occupe une position importante et très active au sein des relations internationales et des luttes géopolitiques entre les États-Unis et l'Union soviétique. Ces constructions internationales et transnationales sont au cœur du projet révolutionnaire de l'île depuis sa naissance en tant que République. Eduardo Manet revient toujours à la position privilégiée de l'île de Cuba : « lieu de passage, port d'accueil de tous les bateaux d'Europe, recevant en première escale les produits naturels et industriels, les idées et modes du vieux continent. Salazar, Mussolini [...] comment ne pas comprendre – ce qui ne veut pas dire accepter – l'attitude du général Machado, premier homme cubain à cette époque ? » (EM, *LM*, 68). Eduardo Manet considère 1933 comme une année clé, avec la dictature de Gerardo Machado à Cuba qui, à son avis, est liée aux événements se déroulant en Europe. L'écrivain estime que l'île n'est pas un lieu isolé mais une île-monde, ce qui signifie qu'elle bénéficie, selon Ottmar Ette, de multiples interconnexions et relations⁶⁵. Le regard d'Eduardo Manet sur l'épisode historique est très fortement influencé par Lezama Lima et son *histoire du mouvement* qui propose une perspective vectorisée. Dans son essai « Mitos y cansancio clásico », Lezama Lima considère que l'Histoire est fondée sur des images qui glissent vers la fiction⁶⁶. L'Histoire ne prend pas une forme linéaire ni une structure dialectique ; elle doit être conçue comme une spirale. Un fait historique ne se reconstruit pas sous une forme exacte ; il fait l'objet d'une reconstruction, d'une réinvention. L'indétermination ou l'ambiguïté d'un événement empêche une précision absolue et permet au sujet d'être créatif⁶⁷. Eduardo Manet adopte cette vision parce qu'au moment d'évoquer des événements historiques, il les représente à tel point comme des scènes cinématographiques que la culture et l'histoire cubaines se configurent comme une fiction. Dans la conception de l'histoire de Lezama Lima, il existe un fond baroque dans le sens où

⁶⁵ Ottmar Ette, « Worldwide: Living in Transarchipelagic worlds » dans Ottmar Ette et Gesine Müller (eds.), *Worldwide. Archipels de la mondialisation/ Archipiélagos de la globalización*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2012, p. 25.

⁶⁶ José Lezama Lima, « Mitos y cansancio clásico », *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 18. [Texte original : « Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. [...] Sobre ese hilado que le presta la imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia »]

⁶⁷ Emilio Bejel, « La Historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima », *En La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, enero-marzo, 1991, n° 77, p. 132.

se produit une tension entre les temporalités. Nous verrons, dans les chapitres suivants, combien Eduardo Manet en est tributaire.

Quoi qu'il en soit, la crise politique et sociale qui se produit à Cuba, entre les luttes des partis politiques et l'intervention des États-Unis, occupe une longue période. L'ordre ne se rétablit qu'en 1934 avec le gouvernement de Carlos Mendieta :

Cuba entrait dans une période stable, à l'instant même où la folie commençait à s'emparer de la vieille Europe. Au Portugal, une théorie sinistre faisait plonger le pays dans le Moyen Age. En Italie, il Duce Benito Mussolini paradait. Staline faisait pâlir la réputation de « moine fou » d'Ivan le Terrible. Et Hitler allait bientôt réaliser ses rêves d'hégémonie. Le général Francisco Franco [...] se tenait prêt, à son tour, à rejoindre le club très select des dictateurs européens. (EM, *MAC*, 42)

La guerre d'Espagne frappe les aînés de l'écrivain et tout le continent latino-américain. Elle entraîne un exil massif des intellectuels espagnols qui trouvent asile dans l'île. « La guerre civile espagnole divisa le peuple cubain et les journaux » (EM, *MAC*, 54) entre ceux qui soutenaient le régime de Franco et ceux qui étaient pour la République comme le père de l'écrivain et d'autres exilés espagnols. Toute prise de position sur le conflit était justifiée par l'affirmation que ce qui se passait en Espagne pouvait arriver en Amérique latine : soit l'arrivée du communisme (pour la droite) soit le fascisme qui pouvait s'imposer sur le continent américain (pour la gauche). Cet événement marque l'enfance de l'écrivain et il met l'accent « sur le danger que représentait le fascisme, perçu comme le fossoyeur de la culture⁶⁸ ». Dans *La Mauresque*, la Guerre civile anticipe la suite des actions qui toucheront l'île d'une manière indirecte. Soledad, la mère du jeune narrateur, lui annonce l'exil massif des espagnols en disant que « [l]a guerre les a chassés » (EM, *LM*, 269) et que « Franco a gagné avec l'aide d'Hitler. Il se peut que les Allemands entrent en Espagne. Ils ont entendu parler des atrocités de cette guerre » (EM, *LM*, 271). La Guerre civile est, pour Eduardo Manet, un moment de confusion : enfant, il ressent l'abandon de ses parents, désespérés par cette histoire qu'il n'arrive pas à comprendre. Chez Silvia Baron Supervielle, l'Espagne représente le lieu de « la croix, la guerre et le soleil qui brille sur le deuil et le sang » (SBS, *RO*, 19). Cet événement est aussi relié aux origines espagnoles du côté de sa famille maternelle : « Ils aimaient tous la France et parlaient couramment le français, mais leur racine basque et galicienne était bien espagnole » (SBS, *PDE*, 161). Il n'est pas anodin d'évoquer cet aspect parce que les écrivains continuent à se remémorer ces circonstances qui se

⁶⁸ Alvar de La Llosa, « Les intellectuels latino-américains et la guerre d'Espagne (1936-1939) », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 123-124, janvier-février 2017, p. 26.

transforment en matière d'écriture. Tant pour Silvia Baron Supervielle que pour Eduardo Manet, les origines migrantes de leurs aïeux représentent une matière hétérogène permettant d'avoir des relations externes avec le monde. Pour eux, « tous les pays d'Europe étaient des prétextes pour arriver en France » (SBS, RO, 19), dont la carte représente une ligne d'articulation des territorialités entre le pays natal et l'Europe. Par ces évocations, nos écrivains montrent que « [é]crire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir⁶⁹ ». L'enchaînement des faits historiques qu'Eduardo Manet raconte dans ses livres de fiction comme dans ses œuvres autobiographiques, permet de détailler le phénomène qui a touché l'Amérique latine depuis la Première Guerre mondiale : la chute d'une puissance et des valeurs de la Révolution de 1789 ainsi que le vide culturel comme conséquence de l'Occupation. Luis Mizón, quant à lui, précise que cette idée était déjà ancrée dans l'opinion latino-américaine depuis le XIX^e siècle. Pour illustrer son idée, le poète met en parallèle deux situations : le bombardement de la flotte espagnole sur le port de Valparaíso en 1866 et la guerre franco-allemande qui éclate en 1870. De ces deux événements, c'est le deuxième qui touche profondément l'opinion latino-américaine avec l'invasion de Paris par les Allemands :

[...] et si on lit la réaction latino-américaine par rapport à l'invasion allemande, [les Latinos-américains] se disent que « C'est ça la vraie catastrophe ! ». Paris c'est la capitale du monde, la capitale du XIX^e siècle comme le disait Walter Benjamin. Pour eux, [...] c'est invraisemblable que Paris soit conquise, soumise et la manière d'interpréter ça c'était qu'il s'agissait des barbares. C'est l'arrivée de barbares contre la civilisation. Parce que Paris était intégrée dans le monde de la culture latino-américaine [...] (LM, Entretien, 64)

Cette France des Lumières, cette terre des droits de l'homme, devient aussi la capitale de la culture, des arts et des lettres. La France, explique le poète chilien, a su se rattraper à travers une politique culturelle sur le continent latino-américain une fois la colonisation finie. Cela commence avec l'instauration d'instituts universitaires français, d'écoles et avec les voyages des bourgeois en Europe pour s'instruire. Cette tradition va se perpétuer tout au long du XIX^e et au début du XX^e siècle, car Paris représente le lieu que les cosmopolites sud-américains se doivent de sillonner. L'invasion de Paris en 1870 symbolise l'affrontement entre l'éternelle civilisation française et la barbarie militariste et expansionniste allemande⁷⁰, qui persistera au cours de la première moitié du XX^e siècle. Hector Bianciotti décrit cette

⁶⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 10.

⁷⁰ Olivier Compagnon, *L'Adieu à l'Europe*, *op. cit.*, p. 80.

lutte entre les alliés et l'Allemagne comme des forces qui ne cessent d'avancer et de reculer : « Il [le père] y déplaçait la carte d'Europe, sur laquelle à l'aide d'un gros crayon bicolore, il indiquait la position des armées, le rouge les Allemands, le bleu les Alliés [...] » (HB, *NRJ*, 85). Il est impensable que la France soit déçue, ainsi que le montre le père d'Eduardo Manet qui étale la carte de l'Europe « pour prouver à ses amis qu'une invasion allemande était impossible » (EM, *UCP*, 11). Ce refus de la réalité est une manière de ne pas croire que l'Europe se trouve au cœur d'un épisode désastreux pour la civilisation. Mais que retiennent les élites intellectuelles latino-américaines de ce mot ? Il s'agit de l'ensemble des valeurs intellectuelles, spirituelles et artistiques admises dans le contexte latino-américain et qui représentent le progrès et l'évolution des sociétés. Un événement comme la Guerre civile espagnole signifie la fin de la république et de la culture notamment avec la mort de García Lorca, « un des plus grands poètes de ce siècle » (EM, *MAC*, 56). Le cri des exilés espagnols : « NO PASARAN ! » (EM, *MAC*, 57) rappelle la carte de l'Europe où le père d'Hector Bianciotti suit la lutte de la civilisation contre la barbarie.

1.3. L'occupation de la France et l'imaginaire du black-out culturel chez les élites latino-américaines

Lorsque le conflit éclate, l'Amérique latine considère cette épreuve comme une « défaite morale⁷¹ » (selon l'explication de Denis Rolland), infligée à un pays qui représente un idéal de nation, fortement attaché aux idées des Lumières. La guerre n'affecte pas l'imaginaire de la France qui reste le pays des droits de l'homme parce que cette image est d'abord culturelle⁷². Au sein des états latino-américains se propage une solidarité vis-à-vis de la France qui renforce le refus des régimes totalitaires qui se sont installés en Europe.

« Si Hitler commettait l'erreur de déclarer la guerre, ce serait la fin pour lui. N'oublions pas la France et la ligne Maginot. Jamais les chars nazis ne pourront la franchir ». Mon père parlait haut et fort. Son admiration pour la France et sa passion pour la démocratie l'aveuglaient. (EM, *MAC*, 64)

Ce fort attachement à la démocratie de la part du père de l'écrivain cubain, qui était journaliste, avocat et homme politique, renvoie à la construction des références symboliques. Cet aspect met en évidence que les valeurs de la république dépassent le contexte national français et deviennent une ressource culturelle partagée par tous. Son père exprime le

⁷¹ Denis Rolland, *La Crise du modèle français, op. cit.*, p. 260.

⁷² *Ibid.*, p. 263.

sentiment des intellectuels de cette période où la Révolution française, comme le 14 juillet, a été « un legs essentiel de la France au monde⁷³ ». Dans l'entourage d'Eduardo Manet, « la chute de la Pologne, l'invasion de la Hollande et de la Belgique, ainsi que la menace pesant sur la France, nous maintenaient sous pression » (EM, UCP, 11). En effet, le père de l'écrivain et ses amis journalistes étaient auparavant frappés par la Guerre civile espagnole. Désormais, ils voient la France menacée par le totalitarisme allemand : « Puis arriva le moment où j'entendis parler de la France en d'autres termes, car les circonstances avaient changé : *La France est menacée. La France est occupée* » (EM, UCP, 10). La ligne Maginot n'a pas empêché l'avancée des ennemis, la France sera déçue à l'étonnement de l'opinion publique latino-américaine. Eduardo Manet dépeint les réactions de ses aînés : les larmes de sa mère, le silence de son père et la rage des hommes du groupe « lorsqu'ils entendirent que Hitler, debout dans une voiture décapotable, avait remonté l'avenue des Champs-Élysées » (EM, UCP, 11). Pour les intellectuels cubains, apprendre que Hitler et ses troupes paradaient à Paris signifie la fin de la République⁷⁴. Cet exemple décrit comment l'Amérique latine est témoin de la chute d'un pays incarnant les valeurs morales, humanistes et juridiques sur lesquelles le continent fondait son utopie sociale et politique. L'occupation de 1940 produit, chez les expatriés français et les élites francophiles locales, une impression de vide culturel. C'est notamment le cas de Victoria Ocampo, observatrice des faits. Dans une lettre à Roger Caillois du 16 [?] août 1940, elle écrit : « Je pense à Péguy, Maritain, Bergson... je pense à la France que j'aime et que rien d'autre ne peut remplacer en moi. Je pense à Debussy et Ravel⁷⁵ ». Elle manifeste alors cette vision du pays de la philosophie, des arts, des lettres qu'aucune autre culture et langue ne peut remplacer. Pour les sphères intellectuelles auxquelles appartient Victoria Ocampo et le père d'Eduardo Manet, la France compte sur un capital culturel qui se résume à trois éléments : « La France, le pays de culture. Le français, la langue de Molière. Paris, le centre artistique du monde » (EM, UCP, 10). Trois aspects qui représentent la France d'avant-guerre et qui ne concordent pas avec le gouvernement de Vichy. Sur ce point, Roger Caillois, exilé en Argentine, écrit à Victoria Ocampo ses impressions sur cette France occupée : « C'était la France de Verdun et de Charleroi. Pourquoi, ayant gagné la guerre, avait-elle une psychologie de vaincue ?⁷⁶ ». Sous

⁷³ Denis Rolland, *Mémoire et imaginaire de la France en Amérique latine. La commémoration du 14 juillet 1939-1945*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 8.

⁷⁴ Denis Rolland, *La Crise du modèle français*, op. cit., p. 271.

⁷⁵ Roger Caillois et Victoria Ocampo, *Correspondance : 1939-1978*, lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine avec la collaboration de Laura Ayerza de Castilho, Paris, Stock, 1997, p. 74.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 111.

le régime de Vichy, le pays veut préserver son image, mais les cercles francophiles ne l'acceptent pas. Pour l'opinion latino-américaine, ce gouvernement renie la République et ses principes fondateurs, ce qui rappelle les propos d'Eduardo Manet et de Silvia Baron Supervielle sur la Guerre civile espagnole. La mort de García Lorca, sous le régime de Franco, alimente aussi ce sentiment d'une suppression de la liberté et de l'effondrement de la culture. Roger Caillois, après la défaite de la France, n'hésite pas à adhérer au Comité Français de la Libération Nationale (CFLN), dirigé par de Gaulle et même encourage Victoria Ocampo à rejoindre la lutte avec des écrivains réfugiés en Amérique latine et aux États-Unis. Roger Caillois fait partie de ce « relais de la France libre⁷⁷ » et la publication des revues comme *La France Libre* et *Lettres Françaises* ont pour but de diffuser cette vision en lien avec la perception de l'Amérique latine. Le moment où « la France entre en résistance » (EM, UCP, 10), c'est l'instant où l'archétype des Lumières et de la Révolution devient fonctionnel malgré sa défaite. La déclaration du général de Gaulle, que les aînés de Manet écoutent attentivement sur la BBC, représente ce moment où « [l'] honneur de la France est sauvé » (EM, UCP, 12). Cette France libre qui se bat contre les troupes allemandes est en accord avec l'image de la république et des principes libéraux que l'Amérique latine a su développer après les indépendances du XIX^e siècle.

La libération de la France est associée, pour l'opinion latino-américaine, « à l'idée de libertés à restaurer⁷⁸ », mais également à la culture qui revient avec plus de force :

À l'annonce de la libération de Paris, en août 1944, la fête dura plusieurs jours à la maison. Pour ma mère, cet événement revêtait un aspect très concret.

–Paris redeviendra Paris. Bientôt les défilés de haute couture vont reprendre. Dieu sait que nous réserve la mode ! (EM, UCP, 12)

Paris incarne la France entière dans l'imaginaire latino-américain, car elle est le lieu de la Révolution étant un événement « toujours libérateur et non oppresseur⁷⁹ ». Cet enthousiasme lors de la libération de Paris est aussi la victoire de la culture, tout comme celle du progrès et de la civilisation que représente la ville. Paris apparaît comme la capitale mondiale de la mode, activité qu'elle a su privilégier dans la construction de son image. L'Occupation a également inspiré la pensée que la vie culturelle a alors été mise en pause. La mère de l'écrivain met cela en avant quand elle célèbre le retour des défilés de mode. La

⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁸ Denis Rolland, *Mémoire et imaginaires*, op. cit., p. 154.

⁷⁹ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, vol. I, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p. 144.

consommation des biens de luxe renvoie à cette idée de « richesse et d'ancienneté culturelles⁸⁰ ». Ainsi, à côté de la thématique républicaine, le luxe et la culture s'associent à l'image de la France. De ce fait, dans le monde, la mode est reliée à Paris. Penser immédiatement au retour de la mode une fois la guerre finie, témoigne de l'importance et de l'influence de celle-ci, comme une manière de s'approcher de la capitale française par l'intermédiaire de biens matériels. En évoquant cet épisode de l'enfance, Eduardo Manet montre comment Paris devient un *centre* séculaire de la mode où ses directives deviennent naturelles pour la *périphérie*. Ainsi Hector Bianciotti le montre quand il demande à sa sœur Elvira de lui confectionner une veste avec une toile que le boulanger du village lui avait offerte. L'écrivain raconte que cette idée lui est venue après avoir lu un « article sur les avatars de la mode parisienne pendant la guerre — c'était en 40 ou en 41 [...] » (HB, *TOA*, 23 et 24). Eduardo Manet et Hector Bianciotti mettent en évidence cette dimension matérielle que l'imaginaire latino-américain a besoin de garder. La rusticité de la toile s'accorde au manque de tissu auquel se confrontait le monde de la haute couture parisienne : « [...] même la haute couture taillait des robes dans du coutil, les coloriant parfois d'applications » (HB, *TOA*, 24). Cet événement constitue, pour l'écrivain, une sorte de « révolution vestimentaire » et une transgression venue de Paris, situant la toile au-delà de sa simple apparence ordinaire. Pour le jeune enfant, cette veste est en phase avec cette époque austère. Comme le souligne Victoria Ocampo, « la guerre est bien, *au moins*, comme un voyage ou comme un sport. On ne peut pas la faire en robe de bal⁸¹ ». La mode est aussi une façon directe de vivre les effets du conflit qui affectent l'image de la France comme référente culturelle et artistique. Être en accord avec cette austérité, c'est être en relation avec le *centre*. Cela signifie être au-delà de la condition sociale : « Comme il est étrange que des gens rustres, une jeune couturière et un enfant mal dégrossi, dans un bled de la plaine agricole, aient pu obéir au magistère de la Ville Lumière » (HB, *TOA*, 24). La démarche de ces deux écrivains montre que la mode et le vêtement sont un phénomène culturel, mais sont « à la fois héritage et innovation⁸² ». Héritage parce que les élites latino-américaines du XIX^e siècle ont manifesté le désir d'adhérer à cette conception du *centre*, où la mode parisienne a été un mode de consommation de la culture, une manière de l'approcher plus directement. Innovation dans le sens où la Seconde Guerre mondiale est « malsaine en tout et pour tout!⁸³ » et a modifié les représentations culturelles et artistiques comme la mode, auparavant tributaire des matières

⁸⁰ Denis Rolland, *La Crise du modèle français*, *op. cit.*, p. 27.

⁸¹ Roger Caillois et Victoria Ocampo, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 85.

⁸² Jean-François Bayart, *L'Illusion identitaire*, Paris, Pluriel, 2018, p. 143.

⁸³ Roger Caillois et Victoria Ocampo, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 85.

de luxe, s'adapte et se transforme en une nouveauté à laquelle l'enfant de la pampa argentine participe indirectement. C'est pourquoi, chez Hector Bianciotti, ce changement est évoqué comme une ligne déterminante de sa destinée, celle d'appartenir à la Ville Lumière. La veste est aussi « un instrument privilégié de construction et de négociations des identités⁸⁴ » face auquel il se trouvera une fois en France.

1.4. La fin de l'hégémonie culturelle de la France

La joie de la mère d'Eduardo Manet fait écho au sentiment qui envahit la jeune Silvia Baron Supervielle quand elle entend jouer *La Marseillaise* à la fin de la guerre, réactivant la vision traditionnelle de la France. La libération consolide de nouveau chez l'écrivaine la représentation de la Révolution de 1789, ravive l'image de la Bastille et apporte surtout la preuve que le pays des Droits de l'Homme a sauvé son honneur. La France est purifiée de l'Occupation et du régime de Vichy, qui n'avait pas su diffuser une bonne image en Amérique latine. L'écrivaine raconte ainsi ce moment où la libération est célébrée avec beaucoup d'émotion :

Les larmes qui coulaient sur les joues de ma grand-mère, qui me tenait par la main et chantait avec passion, firent jaillir les miennes. Depuis lors, lorsque j'entends *La Marseillaise*, les larmes inondent mes yeux mêlés aux siennes. Comment m'en préserver ? Lorsque je ne m'y attends pas, des gouttes de souvenirs tombent de mes yeux sur les papiers sans me donner une chance de les retenir. (SBS, *JSSM*, 112 et 113)

Cependant, ce geste répond à deux instances que l'écrivain tient à spécifier. La première revient à l'image de la France qui lui a été transmise via les imaginaires établis par les élites intellectuelles argentines du XIX^e siècle. Victoria Ocampo exprime, dans une lettre à Roger Caillois, cette effervescence du peuple argentin : « [...] j'avais besoin de croire que les événements européens auraient grande répercussion parmi nous⁸⁵ ». La guerre et la Résistance ont mis en évidence comment la France en tant que patrie des Droits de l'Homme s'est battue pour obtenir sa liberté. Témoin de cette manifestation du peuple argentin à l'annonce de la libération de Paris, Victoria Ocampo, raconte comment en Argentine « le peuple a manifesté son adhésion à la France⁸⁶ ». Si cet événement fait écho à la libération, le deuxième aspect concerne l'attachement de Silvia Baron Supervielle au pays de ses aînés, notamment de sa grand-mère paternelle. Pour elle, écouter *La Marseillaise* c'est entendre la

⁸⁴ Jean-François Bayard, *L'Illusion identitaire*, op. cit., p. 196.

⁸⁵ Roger Caillois et Victoria Ocampo, *Correspondance*, op. cit., p. 209.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 210.

voix de ceux appartenant à ce « littoral quitté [...] qui, au fil du temps, a cessé d'appartenir au pays pour se changer en une espèce de temple ou de divinité : en un amour duquel la mauvaise fortune l'a cruellement éloigné » (SBS, *ODI*, 39). L'arrivée des immigrés européens entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle établit aussi que les frontières ne sont pas seulement terrestres, mais maritimes. L'écrivaine comprend que ce sentiment de *fraternité* est parvenu jusqu'à elle grâce aux « péripéties des héros-ancêtres » (SBS, *ODI*, 37). Transmis par sa grand-mère paternelle pendant l'enfance, il revient avec plus de force dès qu'elle devient migrante résidente à Paris. Nous retournons à ce qui a été évoqué antérieurement sur la fraternité qui signifie, pour elle, une manière d'être au monde. Cette notion renvoie à ce qui est mobile en soi et qui tend à l'ouverture vers une autre langue, culture et identité. La fraternité qu'elle ressent jusqu'aux larmes témoigne de la certitude que le pays se porte en soi et que son appartenance s'affirme avec l'éloignement. Dans l'entretien que l'écrivaine nous a accordé, elle relate comment sa grand-mère paternelle aimait la France « au point que le jour de la fête nationale argentine, le 9 juillet, elle mettait le drapeau français sur le balcon » (SBS, Entretien, 3). L'Argentine, terre de migration, montre bel et bien que plus qu'un espace homogène, il y a une multiplicité de langues qui se retrouvent et savent être fraternelles. Dans *L'Or de l'incertitude*, l'auteur raconte comment pendant les festivités du 14 juillet, « il est de rigueur que l'un des membres de la famille prononce, dans une langue différente de celle du pays où elle a lieu, un petit discours se référant à la célébration » (SBS, *ODI*, 35). À côté de la commémoration qui renvoie à cet élan patriotique, est aussi présent le désir de rapprocher les deux rivages : celui de la France et celui du pays d'accueil. Un geste poursuivi par l'écrivaine de l'autre côté de l'Atlantique.

Ces exemples le prouvent : l'Occupation de la France a suscité chez les aînés un sentiment de désolation culturelle et d'abandon moral. Derrière cette image, il en existe une autre : celle de la France résistante, préservant le capital symbolique associant à l'hexagone les valeurs de liberté et de démocratie. Malgré la défaite, une idée persiste : même occupée, la France sauvera son honneur grâce à la lutte armée du peuple. Une vision figée de la France demeure et ne peut être attachée au régime de Vichy. Le modèle du XIX^e siècle, construit autour des archétypes des « Lumières », de la « Démocratie » et de la « République »⁸⁷ prend le dessus. Cependant, cette sympathie pour la France ne se limite pas à la francophilie. Elle se manifeste aussi, comme le montre le cas de Silvia Baron Supervielle, par les migrations européennes qui renforcent ce sentiment de fraternité, de vivre dans un entre-deux.

⁸⁷ Denis Rolland, *La Crise du modèle français, op. cit.*, p. 341.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'image de la France et du reste de l'Europe continue à se ternir. Malgré tout, de la même manière qu'après la Première Guerre mondiale, des flux culturels transatlantiques ont existé, à en croire Olivier Compagnon, même si la désillusion envers le vieux continent est à l'origine de reformulations identitaires qui marquent le champ politique et culturel⁸⁸. Paris reste une référence en la matière. Le cas de Victoria Ocampo l'atteste, car elle a continué à tisser des liens intellectuels malgré la situation politique internationale. La revue *Sur* ouvre les portes à la traduction des écrivains français en espagnol, mais aussi suscite un intérêt pour la littérature latino-américaine dans le champ littéraire français. Reste que, après la Seconde Guerre mondiale, la France perd son hégémonie en tant que référence culturelle. Les États-Unis s'imposent à partir de 1941 en diffusant l'image du pays qui a rétabli l'ordre et la paix, consolidant sa présence dans le contexte politique, économique et culturel international. Nous le verrons dans le cas de Cuba où l'influence américaine est assez forte depuis l'importation massive des produits américains. Eduardo Devés Valdés précise que la pensée latino-américaine ne se constitue pas seulement à travers sa permanence, mais aussi grâce aux changements que lui ont apportés des perspectives inédites. Selon lui, pour que survienne une transformation dans la pensée latino-américaine, trois facteurs sont nécessaires : l'apparition d'une nouvelle génération, de nouvelles idées dans le contexte international et un événement qui précipite ce changement. Dans le cas précis, ce sont les deux guerres mondiales⁸⁹. Ces faits impliquent une mise en question de l'imaginaire de l'Europe en tant que *centre* et qui est incohérent avec le contexte actuel. Les générations suivantes prennent conscience de ces événements et proposent un autre modèle-projet à partir d'idées novatrices qui s'incorporent avec celles déjà existantes. Au début du XX^e siècle, l'idéologie latino-américaine est dans un cycle identitaire, elle vit une prise de conscience de son identité continentale, prenant la suite de la démarche moderniste du XIX^e siècle⁹⁰. L'ariélisme, le nationalisme, le paganisme, le latinisme et l'indigénisme s'opposent à cette hégémonie européenne. Entre les années 1930 et 1950, un courant de pensée réflexif sur le caractère latino-américain apparaît pour appréhender tous les aspects qui le distinguent des autres continents. Ce phénomène est notamment abordé par Samuel Ramos, Benjamín Subercaseaux, Octavio Paz. Ces lectures font partie de l'éducation littéraire de Luis Mizón, comprenant, les textes suivants : *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui, *El laberinto de la soledad*, d'Octavio Paz et *Canto*

⁸⁸ Olivier Compagnon, *L'Adieu à l'Europe*, *op. cit.*, p. 293.

⁸⁹ Eduardo Devés Valdés, *El Pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad, tomo I, Del Ariel de Rodó a la CEPAL*, Buenos Aires, Biblos, Centro de Investigación Diego Barros Arana, 2000, p. 21.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

general de Neruda notamment « Alturas de Macchu Picchu ». Ces textes évoquent l'histoire précolombienne du continent avec une prise de conscience de l'histoire. Le poète est imprégné de ces lectures, ce qui le situe dans un contexte différent du reste du corpus. Il note que « les premiers Latino-américains s'auto-interrogent et analysent leurs premières utopies libertaires, leur premier siècle de vie indépendante et leurs premières erreurs. Le problème qui ressort n'est plus l'Espagne ou l'Europe, mais la terre et les hommes qui habitent l'Amérique latine⁹¹ ». Luis Mizón est bercé par ces textes qui veulent décrire, expliquer et modifier le caractère latino-américain à travers la critique. Certains courants remontent à la colonisation européenne pour étudier les relations qui se sont établies à partir de la subordination et de l'humiliation. D'autres essais abordent la géographie et le climat du continent qui est la clé pour justifier le caractère tellurique latino-américain. Une troisième mouvance veut analyser les traces qui ont fondé et déterminé les éléments historiques et culturels pour finalement aller vers un quatrième courant qui est l'héritage indigène, africain et européen. La formation littéraire de Luis Mizón correspond au déclin de l'Europe qui est en opposition avec la construction de la modernité nationale au cours des indépendances. Ainsi les lectures de Mizón se complètent avec les essais qui se veulent comparatifs et entendent créer un contraste entre les mondes américain et européen, fonder une idiosyncrasie par opposition avec les mondes nord-américain et même asiatique et africain. Dès la fin de la Première Guerre mondiale, l'Amérique latine va repenser sa position et celle de l'Europe. Après les années 1950, la littérature latino-américaine prend une place importante et, peu à peu, elle « a construit son altérité dans le sillage de la Grande Guerre⁹² ».

⁹¹ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario en París », Conférence de Luis Mizón organisée par Pierre Brunel le mardi 17 mars 2009 à la Maison de la Recherche de l'Université Paris-Sorbonne. Cette conférence a été transcrite par les soins de Ximena Figueroa Flores et Felipe González Alfonso et publiée dans la revue *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 49, p. 230. [Texte original : « Los latinoamericanos se autointerrogan y analizan sus primeras utopías libertarias, su primer siglo de vida independiente y sus primeros fracasos. El problema que se les presenta ya no es España o Europa, sino la tierra y los hombres mismos de América Latina »]

⁹² Denis Rolland, *La Crise du modèle français*, *op. cit.*, p. 324.

2. Rupture avec le passé colonial : l'affirmation d'une identité nationale et la création d'une langue hispano-américaine

Eduardo Manet, dans sa pièce de théâtre *Un Balcon sur les Andes* raconte de façon ironique le périple d'une troupe de comédiens français immigrés dans l'Amérique latine de 1848, post-indépendante, chaotique, fragmentée par les luttes politiques et soumise à des régimes dictatoriaux. Les mésaventures des comédiens sont reliées au désir de modernité et d'unité propre aux élites politiques et intellectuelles de cette époque, étant entendu que « projet et utopie sont inséparables de la pensée hispano-américaine depuis la fin du XVIII^e siècle⁹³ ». Pour la réalisation de cette ambition, il est impératif de créer une culture, une littérature, une grammaire et une philosophie latino-américaines⁹⁴ à travers une « assimilation vorace du monde⁹⁵ ». C'est pourquoi les élites intellectuelles acceptent d'être en relation critique avec des éléments culturels venus d'Europe. Silvia Baron Supervielle, pour sa part, explique que les rapports entre les deux continents sont « d'inspiration philosophique, sociale et politique » (SBS, *CLE*, 55). Dans la pièce d'Eduardo Manet, les comédiens imaginent, avant d'arriver au port du Pérou, que l'Amérique du Sud est un désert culturel où il existe « des villages très peuplés [où] les gens doivent [s']ennuyer beaucoup » (EM, *UBA*, 31 et 32). Une fois sur place, ils comprennent qu'il est possible de faire fortune avec le théâtre, et de surpasser la barrière de la langue parce que les habitants de cette région sont avides de culture :

TARASSIN : T'as pu acheter et vendre tes marchandises.

JACQUES : Ça c'est autre chose ! On montre, on indique le prix. Je donne. On me donne. Point.

BLAISE : Eh bien, nous c'est pareil. Puis tu as vu ce qui s'est passé au port avec Tarassin. Ne pas comprendre ça peut faire rire les gens.

TARASSIN : Puis, on pourrait s'arranger avec quelqu'un d'ici qui racontera aux gens, en deux mots, de quoi il s'agit dans la pièce. (EM, *UBA*, 34)

⁹³ Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*, ed. de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas », 1993, p. 261-262. [Texte original : « Proyecto y utopía sin inseparables del pensamiento hispanoamericano, desde fines del siglo XVIII »]

⁹⁴ Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁵ Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 42.

Ce passage suggère, en quelque sorte, comment les élites intellectuelles se sont servies des références extérieures, pour unifier et élaborer des imaginaires nationaux *via* l'histoire⁹⁶. Dans ce contexte, la production de cultures et d'identités se fait par la relation avec le *centre* que constitue l'Europe. Cette relation « traduit un rapport à l'Autre autant qu'un rapport à Soi⁹⁷ ». Dans la période où se déroule la pièce de théâtre, il y a la recherche d'une unité nationale ou d'un « espace interstitiel », comme l'appelle Homi Bhabha, un terrain d'élaboration qui vise à créer de « nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société⁹⁸ ». Derrière ce simple acte de transaction (montrer/donner/recevoir), un critère de sélection et d'invention opère dans le rapport aux courants philosophiques venus des États-Unis et d'Europe⁹⁹. Dans les années 1840, la littérature se caractérise par l'utilité et le progrès qu'elle apporte au développement des pays. Avec sa pièce satirique, Eduardo Manet montre que le sol américain est le théâtre d'une lutte entre la civilisation et la barbarie. La civilisation s'inscrit sous le sceau de la France et de sa langue, c'est pourquoi les personnages latino-américains qui aspirent à la culture parlent français. C'est le cas de Juan, devenu l'interprète de la troupe, puis du colonel Zaldivar et du général Palomares :

TARASSIN : Mais...vous parlez français !

ZALDIVAR : Oui. Notre président, le général Palomares, grand admirateur de votre pays et de l'empereur Napoléon Bonaparte demande à tous ses collaborateurs de bien apprendre votre langue. [...]

TARASSIN : Excusez-nous, mon colonel, mais ça nous en bouche un coin de vous entendre causer si bien et si loin de la France. (EM, *UBA*, 61)

La langue française, dans cette mise en scène, représente la langue littéraire à laquelle les lettrés avaient accès depuis la colonie espagnole, incarnant la métropole. Si le français se manifeste comme une langue de civilisation, c'est qu'il permet de rompre avec le passé colonial : langue et nation répondent à une revendication continentale depuis que Simon Bolivar proclame que la patrie est l'Amérique. Durant la décennie de 1830 surgissent deux courants sur la question de la langue au sein du continent : le purisme et l'anti-purisme, dont le centre du débat est l'orthographe et la légitimité des gallicismes. Le premier courant est

⁹⁶ Denis Rolland, *La Crise du modèle français, op. cit.*, p. 25.

⁹⁷ Jean-François Bayart, *L'Illusion identitaire, op. cit.*, p. 102.

⁹⁸ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, titre originel, *The location of culture*, Paris, Payot, 2007, p. 30.

⁹⁹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008, p. 45.

représenté par Andrés Bello qui plaide pour une langue harmonieuse, ayant une certaine retenue ; il est hostile aux gallicismes. Telle est la critique de Bello envers le *Diccionario de Galicismos* de Rafael Maria Baralt qui met en garde contre les tournures trop calquées sur le français : la langue espagnole apparaîtrait fantaisiste et peu naturelle, avec des phrases et des modes de dire exotiques qui retireraient toute beauté au langage¹⁰⁰.

Le second courant est mené par Domingo Faustino Sarmiento qui aspire à renouveler l'espagnol en ayant recours aux accents des autres langues pour étendre son expressivité. Sarmiento revendique le droit de contaminer l'espagnol péninsulaire, de se l'approprier en faisant un détour par les langues européennes, comme le français. À la différence d'Andrés Bello, Sarmiento accepte le gallicisme dans l'usage de la langue parce ce que le polyglottisme sert à assimiler la modernité européenne. Plus la « contamination linguistique » est présente, plus la relation avec la langue sera naturelle, car elle s'écarte de la norme espagnole¹⁰¹. Silvia Baron Supervielle revient maintes fois dans son œuvre sur cette question historique. Elle adhère à cette vision sur la langue :

Sarmiento rompit les liens avec le castillan de l'Espagne, altier et fermé [...] se pencha-t-il sur les livres de Rousseau. [...] il pensait que la grammaire n'était pas faite pour le peuple et que l'écriture devait se conformer à la prononciation des mots : « Chaque son, disait-il, doit s'accorder avec une lettre » (SBS, *LO*, 58).

Sarmiento ne souhaite pas renoncer à l'espagnol, mais lui donner une expression originelle et propre. Il revient sur une idée déjà proposée par Simón Rodríguez : écrire l'espagnol comme les Américains le prononcent pour se libérer de la tutelle de l'Espagne¹⁰². Silvia Baron Supervielle a reçu l'héritage des écrivains du Río de la Plata, comme Juan Bautista Alberdi et José Esteban Echeverría, qui ont voulu révolutionner la culture et la langue pour atteindre l'autonomie linguistique¹⁰³ : « [à] Montevideo, comme à Buenos Aires, l'écriture signifie révolution créative et création de poésie » (SBS, *LAP*, 35). C'est ainsi qu'en se vouant à la littérature, elle voudra devenir comme ces « écrivains qui se libèrent d'une culture pour faire

¹⁰⁰ Andrés Bello, « Diccionario de Galicismos por don Rafael Maria Baralt » dans Andrés Bello, *Obra literaria*, sélection et prôl. Pedro Grases, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 470. [Texte original : « Figurémonos lo fecunda que sería de incertidumbres y perplejidades una lengua caprichosa de frases y modos de decir exóticos [...] El lenguaje tiene su belleza propia, que se deslucen con afectadas galas [...] »]

¹⁰¹ Carlos Altamirano et Beatriz Sarlo, « Una vida ejemplar: La estrategia de *Recuerdos de provincia* » dans Carlos Altamirano et Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos de Sarmiento a la Vanguardia*, Argentina, éd. Espasa Calpe, 1997, p. 131.

¹⁰² Marcos Eymar, *La Langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 31.

¹⁰³ Angel Rosenblat, *Lengua literaria y lengua popular en América*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Instituto de filología « Andrés Bello », 1969, p. 30.

la conquête d'un langage [...]. Les langues sont des matières sensibles appelées à se démembrer et à s'exiler » (SBS, *LO*, 57). Elle accorde une grande importance à cette question historique parce que la région du Río de la Plata a été hostile à cette vision conservatrice de la langue proche de celle d'Andrés Bello, que le reste du continent avait adoptée. Elle est héritière de la démarche culturelle des sphères intellectuelles rioplatenses qui ont voulu, plus que d'autres régions du continent américain, avoir une langue spécifique, adaptée au contexte national¹⁰⁴. Cette démarche linguistique et culturelle, au cours du XIX^e siècle, a inclus les immigrations et les langues européennes. Elle a été à l'origine d'innovations linguistiques qui ont donné naissance au *criollismo*, un des socles de la littérature argentine.

De son côté, le contexte cubain se caractérise aussi par un désir d'affirmer son identité et de se démarquer de l'Espagne, même en étant sous sa domination, notamment vis-à-vis de la langue. Des initiatives ont vu le jour pour compiler, retracer et différencier le langage oral et soutenu – tel le *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* publié par Esteban Pichardo Tapia en 1836. La question de la légitimation du parler populaire a été au cœur du débat chez les intellectuels cubains depuis le XIX^e siècle. José Martí, repérant cette fracture entre l'Espagne et le parler local, inclut dans sa poésie le registre du langage quotidien avec ses nuances et ses contrastes. Le ton et le rythme de ce « langage relaxé et confus » ont acquis un statut poétique moderne. Ils ont pu être récupérés en tant que matière d'expérimentation et d'analyse par les mouvements africanistes et régionaux au cours des décennies¹⁰⁵. Un autre aspect ne doit pas être négligé dans ce contexte et Eduardo Manet le rappelle dans son œuvre : Cuba est un ensemble culturel hétérogène, ce qui a des incidences dans la langue. Une des manifestations de cette disparate est la présence de gallicismes dans le parler quotidien et les textes littéraires. Sonia Rodríguez Hernández signale trois voies par lesquelles le français est entré en contact avec la réalité de l'île : d'abord par le biais de la conquête espagnole (mots, coutumes, mode), ensuite par le commerce et finalement par la Révolution haïtienne qui marque l'entrée et l'installation des Français à Cuba¹⁰⁶. Ce dernier événement et le retentissement qu'il a eu sur l'île, notamment à Santiago de Cuba où est né Eduardo Manet, sont évoqués par l'écrivain dans *La Mauresque* : il y est question de l'arrivée des familles françaises venues chercher refuge dans l'île lors de la révolution. L'autre fait qu'il évoque est l'immigration des Haïtiens au cours des XIX^e et XX^e siècles pour travailler dans

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁵ Graciela Nérida Salto, « Ensayos sobre la lengua poética en Cuba », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, n° 240, julio-septiembre 2012, p. 541.

¹⁰⁶ Sonia Rodríguez Hernández, « Presencia y uso de galicismos en el español hablado en Cuba », dans *Cuba et la France : Actes du colloque de Bordeaux, décembre 1982, op. cit.*, p. 37-38.

la coupe de la canne à sucre. En effet, une figure importante de l'œuvre d'Eduardo Manet est Senta, sa nourrice haïtienne, « qui [lui] chantait des berceuses en langue créole [...] en s'efforçant de gommer son accent haïtien » (EM, *UCP*, 9).

Tous les éléments cités sont le fruit d'initiatives de la part des mouvements/dynamiques littéraires et linguistiques¹⁰⁷ propres à l'Amérique hispanique, partagé entre l'affirmation d'un nationalisme et l'admiration pour l'universalisme français, toutes choses qui « offrent un contrepoids à l'influence espagnole¹⁰⁸ ». Comme la langue française est considérée comme un idiome aux racines populaires et citoyennes dont la vocation serait universelle, selon Denis Rolland, elle rencontre le cosmopolitisme et le sentiment épigonal des élites latino-américaines¹⁰⁹. La formation des identités nationales s'associe au monde occidental par un référent linguistique qui est relié à la modernité. Après le manifeste d'Andrés Bello « Alocución a la poesía », qui prône une indépendance littéraire, l'Amérique latine est portée à recourir à d'autres références comme la France. Au XIX^e siècle, il est question de « civiliser un pays sans frontières, [de traverser] l'Atlantique afin de s'inspirer de la culture européenne » (SBS, *LO*, 102). Dans ces conditions, le nationalisme ne s'oppose pas au cosmopolitisme tant qu'il devient une forme de contestation à l'hégémonie culturelle de l'Espagne. Ceci dit, les élites voient dans la culture française un moyen de légitimer leurs revendications nationalistes, car « la civilisation doit nécessairement venir d'Europe » (SBS, *LO*, 103). Cette idée est reprise dans la pièce de théâtre d'Eduardo Manet :

PALOMARES : J'ai toujours admiré la France, la solidité de la culture en Europe. Mon Amérique latine, qui cessera bien sûr de s'appeler ainsi, deviendra une sorte de magnifique royaume comme celui de votre empereur Bonaparte. Je veux comme lui, et comme Louis XIV, un climat culturel raffiné où les arts fleurissent [...] Je vais imposer par décret, que l'art, chez nous, suive les normes européennes [...] J'imposerai même le français comme langue. Oui, monsieur, nos Indiens parleront le français et peut-être cesseront-ils ainsi d'être indiens » (EM, *UBA*, 73).

¹⁰⁷ Nous nous référons au mouvement romantique qui a eu une grande influence sur les sphères intellectuelles du Río de la Plata, notamment avec Esteban Echeverría, qui a habité à Paris entre 1825 et 1830, années de l'essor romantique en France. Cette génération rioplatense a comme principaux représentants Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, José Mármol qui ont voulu révolutionner la culture et la langue. Au cours de cette période des postindépendances, survient la bataille entre purisme et antipurisme à Santiago de Chili en 1842. Les polémiques entre les deux camps représentent la polarisation quant à la langue littéraire en Amérique hispanique. D'une part l'esprit d'innovation et de l'autre une position plus modérée.

¹⁰⁸ Marcos Eymar, *La Langue plurielle*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁹ Denis Rolland, « La langue, vecteur mouvant de la modernité nationale : les chemins paradoxaux de la référence linguistique étrangère en Amérique latine » dans Daniel Aarão Reis et Denis Rolland (dir.), *Modernités nationales, modernités importées. Entre Ancien et Nouveau Monde (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 237.

Langue française et civilisation sont deux termes qui se trouvent au cœur du discours du général Palomares. Dans ces propos satiriques, le dictateur devient un « agent actif de la civilisation¹¹⁰ ». La France est la pourvoyeuse de culture, mais aussi « une stratégie d'émergence nationale de décolonisation¹¹¹ ». Même si les rapports culturels avec l'Espagne se sont affaiblis, cela ne signifie pas qu'ils ont été supprimés. Songer au « climat culturel raffiné », comme le fait Palomares, signifie penser à Paris. En effet, la ville « est le *détour* qui permet de *contourner* l'aliénation ibérique pour faire enfin *retour* vers la terre natale américaine¹¹² ». Sylvia Molloy explique, à ce sujet, que « les contacts littéraires débutent assez souvent par les contacts personnels¹¹³ ». Notamment avec le voyage en Europe qui a été, favorisé par les origines européennes et la migration, desquels surgissent deux tendances dans la littérature hispano-américaine : l'écriture bilingue¹¹⁴ ou directement en français, même si ces deux tendances n'ont pas su s'imposer comme une pratique collective reconnue. Un exemple du premier cas est fourni par l'écrivain chilien Alberto Blest Gana et son roman *Martín Rivas*, qui se caractérise par « l'usage abondant d'un lexique et même la présence de phrases entièrement énoncées en langue française¹¹⁵ ». Nous pourrions aussi mentionner le récit autobiographique de Maria de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Comtesse de Merlin, où il existe une dualité entre la France et Cuba, le français et l'espagnol. En résulte un texte hybride où sont présents différents genres littéraires de la tradition européenne et le *costumbrismo* cubain¹¹⁶. Dans la catégorie des écrivains qui adoptent le français en tant que langue d'écriture se trouve l'écrivaine argentine Eduarda Mansilla, autrice du roman *Pablo ou la vie dans les Pampas*, publié à Paris où elle a résidé. C'est également le cas de l'écrivain cubain d'expression française José María de Heredia, descendant d'une famille française de planteurs installés à Cuba, qui deviendra une des figures principales du mouvement parnassien. Ces

¹¹⁰ Leopoldo Zea, « Latinoamérica como conflicto » dans Leopoldo Zea (comp.), *El Pensamiento positivista latinoamericano*, vol. 1, España, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. X.

¹¹¹ Pierre Rivas, « Fonctions de Paris dans l'émergence des littératures latino-américaines » dans Jacques Maurice et Marie-Claire Zimmermann (comp.), *Paris y el mundo ibérico et iberoamericano*. Actes du XXVIII Congrès de la Société des hispanistes français, Paris, 21, 22 et 23 mars 1997, compilation de Jacques Maurice et Marie-Claire Zimmermann, publié par le Centre de Recherches ibériques et ibéro-américaines, Paris, Université Paris X Nanterre, 1997, p. 331.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 9.

¹¹⁴ Adriana Castillo-Berchenko, « Bilinguismo y mestizaje en la literatura latino-americana del siglo XX » dans Axel Gasquet et Modesta Suárez (éd.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 100.

¹¹⁵ Adriana Castillo-Berchenko, « Écrivains chiliens de Paris : les Éditions GrilloM de poésie chilienne, Paris 1984-1994 », *Cahiers d'études romanes*, n° 14, 2013, p. 2, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/2494>, Consulté le 11 février 2022.

¹¹⁶ Roberto Ignacio Díaz, « Merlin's Foreign House : The Genres of "La Havane" », *Cuban Studies*, vol. 24, 1994, p. 58-59, [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/24485770>, Consulté le 11 février 2022.

deux catégories se caractérisent par le fait que ces auteurs ont publié à Paris, lieu d'édition qui apportait du prestige à leur œuvre.

Ces écrivains se placent dans la *marge*, qui se renforce quand le *centre* culturel est associé avec les grandes capitales européennes, en l'occurrence Paris. S'instaure alors une typologie du voyage en Europe, qui avait d'abord une utilité pour la formation culturelle, à savoir l'apprentissage des pratiques culturelles, artistiques, littéraires et scientifiques¹¹⁷. La littérature argentine présente différents types de voyage en Europe qui ont répondu à des besoins spécifiques : le voyage colonial, utilitaire, du type balzacien ou à la Rastignac, le voyage-cérémonial, voyage esthétique, et le voyage de la gauche¹¹⁸. Il en est de même dans la poésie chilienne où le voyage apparaît comme un motif littéraire et imaginaire, comme un pèlerinage culturel, Paris y apparaissant comme le lieu de destination privilégié et comme la ville de prédilection de l'exil¹¹⁹. Ainsi, Luis Mizón évoque le voyage des « fils de notables, ces gens qui vont former les pays indépendants, [et seront] instruits en France ». (LM, Entretien, 63). Un autre type de voyage, dit balzacien (avec Sarmiento), se caractérise par le souhait de posséder la ville et de ne pas se limiter à la contemplation platonique. Lors de son séjour à Paris, Sarmiento publie dans la *Revue de Deux Mondes*, des fragments de *Facundo* qui seront traduits et deviendront sa carte de visite auprès des écrivains français¹²⁰.

Mais pourquoi évoquer ces faits de la littérature hispano-américaine ? La raison en est que les écrivains susmentionnés se situent déjà dans une sorte d'entre-deux et qu'ils cherchent, par les moyens de l'écriture bilingue ou de l'écriture en français, à « trouver un autre monde [...] Notre patrie n'est jamais fixée. Nous restons dans l'espace pour tenter de traduire des régions éloignées [...] » (SBS, *CAS*, 89). Ces écritures représentent les premiers pas d'une Amérique qui veut s'exprimer sous des formes modernes en même temps qu'elle entend conserver la mémoire de son passé historique en lui donnant la solidité de la tradition¹²¹. C'est le cas des écrivains dits « transplantés » en Europe que sont la Comtesse de

¹¹⁷ À ce propos, consulter Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, p. 76 et suivantes et David Viñas, *Littérature argentine y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, p. 149 et suivantes.

¹¹⁸ À ce propos, consulter Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, p. 76 et suivantes et David Viñas, *Littérature argentine y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, p. 149 et suivantes.

¹¹⁹ Sur ce chapitre, consulter Walter Hoefler Ebers, « El viaje Chile-Europa en la poesía chilena : un inventario preliminar », *Revista de lingüística, filosofía y literatura*, vol. 21, núm. 1, 2011, [En ligne] URL : <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/154> Consulté le 15 février 2022.

¹²⁰ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 16.

¹²¹ Pedro Henríquez Ureña, *La Utopía de América*, comp. Ángel Rama et Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 25. [Texte original : « Nuestra América se expresará plenamente en formas modernas cuando haya acertado a conservar la memoria de los esfuerzos del pasado, dándole solidez de tradición »]

Merlin, José María de Heredia, Jules Laforgue, William Henry Houston et Jules Supervielle, devenus des ponts intellectuels entre la France et l'Amérique latine.

2.1. Le voyage en Europe pour devenir cosmopolite et moderne

Ce désir de modernité s'intensifie avec les voyages et la professionnalisation de l'intellectuel ou de l'écrivain à partir des années 1870. Apparaissent alors des écrivains professionnels qui vivent de leur plume ainsi qu'une génération d'hommes de lettres patriciens qui vivent pour les lettres¹²². Ces deux aspects sont présents dans le modernisme précédant les avant-gardes. En effet, il comprend deux périodes : la première s'étend de 1882 à 1896 avec ses précurseurs et initiateurs (Asunción Silva, José Martí, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera). On trouve un élément intéressant dans la lecture des textes parnassiens par Martí, dans lesquels sont incorporés des moyens plus efficaces pour amplifier l'expressivité du langage et pour favoriser l'économie verbale. Martí avait perçu une interrelation entre les différents styles d'écriture de Charles Baudelaire, Théophile Gautier et Gustave Flaubert. Ces écrivains cherchaient, selon lui, la précision des mots, la beauté formelle, une structure solide où le lexique et la syntaxe convergeaient pour exprimer la subjectivité moderne¹²³. Il y avait là un modèle pour la pratique littéraire de l'espagnol. Martí avait aussi une affinité avec la démarche d'Arthur Rimbaud consistant à reconstruire la langue pour qu'elle s'adapte à la pensée¹²⁴. José Martí voulait, par ces stratégies verbales, obtenir une langue limpide, ferme qui coïncide avec son temps. Cependant, l'écrivain cubain écartera les théories parnassiennes en s'éloignant des sentimentalismes et de l'idéalisation des civilisations antiques¹²⁵. Il voulait établir un équilibre entre l'austérité verbale de ses modèles français et l'excès d'expressivité de la prose hispano-américaine, sans tomber dans la froideur. La seconde période de 1896 à 1916 est représentée par Rubén Darío et aura une portée continentale et ibérique. Les modernistes ont la tâche, selon Mariano Siskind, d'entreprendre une transformation esthétique et culturelle à partir de leur sensibilité et de leur désir d'être contemporains, reliés avec ce qu'ils imaginaient de l'universalité du modernisme européen¹²⁶.

¹²² Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris : Maria Goloboff, Luisa Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Silvia Baron Supervielle, Héctor Bianciotti*, Paris, Éd. Kimé, 2002, p. 116.

¹²³ Carmen Suárez León, *La Sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*, La Habana, Centro de estudios Martianos, 2001, p. 138.

¹²⁴ Ángel Rama, « José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud », *Nueva Revista de filología hispánica*, volume 32, n° 1, enero 1983, p. 132, [En ligne]

URL : <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2281>. Consulté le 07/07/2022.

¹²⁵ Carmen Suárez León, *La Sangre y el mármol, op. cit.*, p. 189.

¹²⁶ Mariano Siskind, *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*; traduit de l'anglais (États-Unis) par Lilia Mosconi, révision de traduction de Carmen Güiraldes, titre originel, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 151.

Silvia Baron Supervielle mentionne que, « [au] XIX^e siècle, l'Uruguay accueillait avec ferveur les poètes maudits tels que Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, etc., le théâtre Solis à Montevideo ouvrant ses portes aux œuvres dramatiques et lyriques mondiales » (SBS, *LAP*, 35). Cet élément montre que si le modernisme s'est inspiré des symbolistes français, il fait partie d'une histoire des influences mutuelles entre l'Europe et l'Amérique, même dans des proportions déséquilibrées. Car il a bien existé dans la littérature française une influence de la littérature nord-américaine. C'est le cas avec Baudelaire, marqué par Edgar Allan Poe, et plus tard, d'un certain symbolisme, qui invente le vers libre, notamment sous l'ombre portée de Walt Whitman¹²⁷. Le désir de modernité des écrivains modernistes se manifeste par leur écriture, comme l'indique Hector Bianciotti :

Enfin j'avais onze ou douze ans quand je suis allé à Buenos Aires. Rubén Darío, le premier poète de notre Amérique, que je lisais déjà, s'exclamait dans l'un de ses livres : « Buenos Aires ! Et demain Cosmópolis ! » J'étais déjà capable de mettre en doute le catéchisme, mais jamais Darío. (HB, *LSC*, 80)

Les modernistes écrivent à partir du postulat qu'ils sont *déjà* modernes et qu'ils sont dans un « besoin culturel [qui] se traduit surtout par des voyages¹²⁸ », même si ce n'est pas une règle générale. L'écrivain moderniste cubain Julián del Casal a introduit l'orientalisme, très à la mode chez les poètes français, sans jamais être allé en France. Cette période se caractérise par la recherche de savoir, de reconnaissance, d'intégration, et la volonté d'universalité de la part de ces écrivains¹²⁹. Comme l'exprime Hector Bianciotti à travers la voix de Nicolas, c'est la Cosmópolis, la ville de Paris qui représente le lieu d'exercice de la modernité et l'espace de gravitation de la culture européenne. Une des premières rencontres de l'écrivain avec la poésie, c'est avec Rubén Darío et son recueil de poèmes *Cantos de vida y esperanza* :

J'ai lu et relu les vers de Darío en silence, l'oreille intérieure m'avertissant qu'ils étaient soumis à une cadence, et dotés de répétitions de son exactes ; et j'eus [...] l'impression qu'un bouleversement se produisait en moi, provoqué par une magie venue de plus haut que le poète, des hauteurs mêmes du langage, à la frontière de la musique » (HB, *NRJ*, 126 et 127).

¹²⁷ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, op. cit., p. 123.

¹²⁸ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, op. cit., p. 18.

¹²⁹ Adriana Castillo-Berchenko, « Bilinguismo y mestizaje en la literatura latino-americana del siglo XX », dans, *Écrivains multilingues et écritures métisses*, op. cit., p. 100.

La poésie de Rubén Darío ne s'attache pas à la culture d'un centre hégémonique réel, mais cultive les mythes. C'est Versailles, héritière d'une tradition gréco-latine raffinée, harmonieuse et éternelle qui l'inspire¹³⁰, et non pas la France de la Troisième République et encore moins celle de la Commune de Paris. Sa poésie a la nostalgie du sublime et multiplie les références culturelles désynchronisées, détachées de l'époque contemporaine, pour créer une sorte de panthéon universel de « l'art¹³¹ ». Le gallicisme mental de Rubén Darío, avec la publication d'*Azul* en 1888, ne se limite pas à une simple adaptation de l'espagnol aux tours et subtilités du symbolisme français, comme l'avait indiqué Juan Valera en 1915. Ce gallicisme est aussi linguistique¹³². Rubén Darío a renouvelé la langue et révolutionné la manière dont pouvait s'écrire la poésie au-delà du contexte local. La poésie de Darío aura un impact en Amérique hispanique, explique Efraín Kristal, dans l'œuvre d'écrivains et de poètes comme Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, César Vallejo, Gabriela Mistral et Octavio Paz. La littérature européenne ne fixe plus les paramètres de la créativité¹³³. Le modernisme a permis que les écrivains hispano-américains envisagent une histoire littéraire propre à leur continent, ce qui a ouvert la voie pour aux futures innovations romanesques et poétiques qui vont atteindre tout le monde hispanique. C'est le cas des écrivains espagnols Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén et Federico García Lorca qui ont déclaré être tributaires des innovations littéraires des écrivains hispano-américains. Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, la réception des textes français (qui n'est pas exclusive, car il y a d'autres littératures comme l'anglaise, l'américaine, entre autres) chez les écrivains hispano-américains voulait prendre de la distance avec le retard littéraire de l'Espagne. Les schémas d'interprétation de ces textes dans chaque pays hispano-américain ont été différents, mais le facteur commun était le besoin de rénover la langue littéraire et le désir de moderniser l'expression littéraire pour qu'elle exprime les nouvelles réalités du présent.

Tous les éléments historiques qui ont été évoqués se trouvent réunis dans la nouvelle d'Hector Bianciotti intitulée « Bonsoir les choses d'ici-bas ». Le thème principal du texte est le cosmopolitisme culturel personnifié par un écrivain avec qui le narrateur entretient une amitié partagée entre l'admiration et la jalousie. Dans cette nouvelle, Hector Bianciotti rend

¹³⁰ Françoise Pérés, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 144.

¹³¹ *Ibid.*, p. 144-145.

¹³² Juan López-Morillas, « El "Azul" de Rubén Darío: ¿Gallicismo mental o lingüístico? » dans *Revista Hispánica Moderna*, n° 1-2, 1944, p. 14, [En ligne] URL : <http://www.jstor.com/stable/30201580>, Consulté le 28 janvier 2022.

¹³³ Efraín Kristal, « "Considerando en frío..." respuesta a Franco Moretti » dans *New Left Review*, n° 15, 2002, p. 60.

hommage à l'écrivain français Valery Larbaud, qui a su élargir les frontières de sa patrie par le polyglottisme et la littérature. Le narrateur est la personification du *gentleman* cosmopolite sud-américain de la fin du XIX^e siècle, pour qui le voyage en Europe a désormais une fin esthétique et non instructive. Il est possible que le narrateur reflète le cas de l'argentin Lucio V. López, figure du *gentleman* cosmopolite et écrivain qui « adopte un mécanisme de différenciation efficace pour prendre du recul, tant de la multitude européenne que du compatriote parvenu¹³⁴ ». Le contexte dans lequel l'écrivain situe sa nouvelle peut se placer dans la période où les migrations européennes arrivant au Río de la Plata sont constituées de populations paysannes, incultes, destinées à peupler la région et à travailler la terre, population dont font partie les ancêtres de l'écrivain. C'est la raison pour laquelle la bourgeoisie décide de prendre ses distances avec la classe populaire, représentant le mauvais goût, et se rapproche culturellement de Paris, « lieu propice au triomphe de l'intelligence (américaine ou universelle)¹³⁵ ». La nouvelle d'Hector Bianciotti pourrait également se lire comme une superposition de deux romans de Larbaud : *A.O. Barnabooth : son journal intime* et *Fermina Márquez*, où Bianciotti amplifie la voix des protagonistes à travers le narrateur :

Yo, el heredero de una fortuna que millares de obreros hacían prosperar en diversas regiones del globo; yo, el alumno más brillante, tácito jefe- demasiado dandy para serlo de un modo ostentoso- de la pandilla de cosmopolitas en la que predominábamos los sudamericanos. (HB, *ANA*, 225)

Moi, l'héritier d'une fortune que des milliers d'ouvriers faisaient prospérer en diverses régions du globe ; moi, l'élève le plus brillant, tacitement le chef – trop dandy pour l'être avec ostentation – du groupe cosmopolite, où nous autres, Sud-Américains, prédominions. (HB, *ANA* (FR), 261)

Deux faits sont affirmés dans ce passage. Tout d'abord, le narrateur garde en tête que ses racines se trouvent dans la périphérie et qu'il est issu de l'oligarchie terrienne créole. Le deuxième élément est qu'il fait partie du très sélect groupe de « Sud-Américains cosmopolites » que Larbaud avait décrit, comme « fils des armateurs de Montevideo, des marchands de guano du Callao, ou des fabricants de chapeaux de l'Équateur, [qui se croyaient] les descendants des Conquistadores¹³⁶ ». Hector Bianciotti, comme Larbaud, remarque l'atmosphère de « notre vieux collègue, plus cosmopolite qu'une exposition

¹³⁴ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde, op. cit.*, p. 86.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁶ Valery Larbaud, *Fermina Márquez*, dans *Œuvres*, préface de Marcel Arland ; notes par G. Jean Aubry et Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1984, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 310.

universelle [...]»¹³⁷ », et qui confère aux élèves une certaine supériorité sur les autres groupes sociaux. Comme dans *Fermina Márquez*, les Sud-Américains représentent une élite fière de leur ascendance castillane et détiennent une richesse qui n'est pas seulement matérielle, mais aussi spirituelle et héroïque. Hector Bianciotti fait une différence entre le bon et le mauvais cosmopolitisme. Ce dernier a sa source dans l'argent et fait du sujet un « simple cosmopolite » qui a des défauts incorrigibles comme la vulgarité, l'hypocrisie et la fatuité : « Nous étions vulgaires comme seuls peuvent être les riches » (HB, *ANA* (FR), 262). D'ailleurs, Luis Mizón explique que ces élites considéraient Paris comme le lieu « [de] la liberté et [du] libertinage, c'était l'attraction totale contre le moralisme espagnol. C'était l'élégance, la vie, la courtisane, la demi-mondaine, tout ça » (LM, Entretien, 63). Dans le fil de son récit, le narrateur de Bianciotti s'insurge contre ce regard eurocentriste et caricatural que son ami écrivain décrit comme celui qui « dévalise avec joie les boutiques de Bond Street, se complaît dans la coûteuse solitude des palaces, [...] une sorte de mystique laïque pour qui les choses qui contribuent à la civilisation impliquent le plaisir, le jeu, le divertissement de l'esprit » (HB, *ANA* (FR), 267 et 268). Ce fait se retrouve chez Larbaud qui n'a pas pu nouer un rapport direct avec l'Amérique latine et qui continue à la rattacher au passé de la conquête et au colonialisme européen dont ces oligarchies sont héritières. Dans son roman *Los Transplantados*, Alberto Blest Gana mentionne que les Hispano-américains bourgeois n'ont pas d'autre objectif que de dépenser leur fortune dans la vie parisienne. Le narrateur de la nouvelle d'Hector Bianciotti et les personnages du roman de l'écrivain chilien ont en partage d'être « transplantés », d'être des sujets sans patrie à cause de cette impossibilité de s'enraciner soit dans le pays natal, soit en Europe¹³⁸.

Par ailleurs, il y a ce « cosmopolitisme de l'esprit » (HB, *ANA* (FR), 269) que les élites aspirent à développer. Ce cosmopolitisme est porteur d'une richesse culturelle, comme en témoigne, dans la nouvelle, l'ami écrivain qui a ce goût pour différentes langues et littératures. Le cosmopolitisme apparaît, dans la nouvelle d'Hector Bianciotti, comme une « expérience de la diversité », une façon « de découvrir et d'apprécier ce qui fait la spécificité de chaque culture, sans renier sa propre identité, sans perdre de vue ce que l'on est¹³⁹ ». Cette façon d'être rappelle les écrivains modernistes de la fin du XIX^e siècle, qui admirent le monde

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Alberto Blest Gana, *Los Transplantados tomo I*, Paris, Garnier hermanos, p. 331-332. [Texte original : « Nosotros los transplantados de Hispano-América, no tenemos otra función en este organismo de la vida parisiense que la de gastar plata [...] Somos los seres sin patria. Hemos salido de nuestro país demasiado jóvenes para amarlo, y nos hemos criado en éste como extranjeros, sin penetrarlo »]

¹³⁹ Amélie Auzoux, « Cosmopolitisme » dans Amélie Auzoux et Nicolas Di Méo (dir.), *Dictionnaire Valéry Larbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 111.

depuis l'Europe. Ils vouent à ce continent un culte, qui leur permet de s'élever spirituellement grâce à l'exercice d'une liberté créatrice loin de la réalité de leurs sociétés respectives. À l'instar de ces écrivains, le narrateur nourrit une « velléité d'écrire » qu'il cultive « en secret [...] [avec] l'ambition de devenir un homme de lettres » (HB, *ANA* (FR), 262). Il vit pour la littérature sans but lucratif, ce qui participe des qualités d'un gentleman cosmopolite :

Lo esencial del personaje era su deseo de saber, de aprenderlo todo, de reinventar por su cuenta la periódica biblioteca de Alejandría, de sentirse en la cúspide de una montaña y decirse: “El mundo que ves y que no te pertenece, es tuyo. Te lo dan los libros”. (HB, *ANA*, 231)

L'essentiel du personnage était son désir de savoir, de tout apprendre, de réinventer pour son compte la périodique bibliothèque d'Alexandrie, de se sentir sur la cime d'une montagne et de se dire : « Le monde que tu vois et qui ne t'appartient pas est à toi. Les livres te le donnent ». (HB, *ANA* (FR), 268)

Apprendre et réinventer cette bibliothèque mondiale pourrait bien correspondre au postulat de José Martí pour qui la littérature étrangère est une manière de s'émanciper de la tradition hispanique qui empêchait la modernisation des pratiques littéraires. Dans *Nuestra América*, Martí explique que l'universalité européenne fera place à l'universalité américaine. Pour atteindre cet objectif, il faut « assimiler et stimuler¹⁴⁰ », c'est-à-dire comprendre et juger depuis une perspective entièrement américaine des expressions littéraires et artistiques venues d'ailleurs. L'existence d'un lien culturel avec la France n'a pas empêché certains écrivains hispano-américains, comme Rubén Darío, de construire des ponts intellectuels avec l'Espagne dans le but d'édifier une nouvelle grandeur culturelle face aux États-Unis¹⁴¹.

Depuis le XVIII^e siècle, la France est un pôle d'attraction des colonies qui souhaitent se détourner du système espagnol, et elle prend plus d'importance avec la Révolution française. Comme nous l'avons vu dans la pièce de théâtre d'Eduardo Manet, Paris est le centre d'attention des élites qui considèrent la ville comme le pivot central de la culture et de la civilisation. Au cours du XIX^e siècle, la capitale française représente le lieu cosmopolite par excellence ; auréolée d'un prestige universel, elle est le point de rencontre des classes dominantes comme des écrivains et des artistes d'Amérique latine. Paris est la porte d'entrée du champ littéraire mondial et ces écrivains voudront y ouvrir un espace pour la littérature

¹⁴⁰ Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, op. cit., p. 42.

¹⁴¹ Graciela Montaldo, « La cultura invisible. Rubén Darío y el problema de América Latina », *Ciber Letras: revista de crítica literaria y de cultura*, n° 2, 2000, [En ligne]
URL : <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Montaldo.htm>, Consulté le 12 février 2022.

hispano-américaine. Ils œuvrent à des publications dans des revues espagnoles et collaborent avec des revues et maisons d'édition françaises. En attestent la rubrique « Lettres hispano-américaines » au *Mercure de France* et les rapports avec Garnier. Pour la littérature hispano-américaine, Paris prend des dimensions mythiques : ville des lumières, de la culture et des Belles Lettres, elle est le lieu qui permet d'être reconnu en tant qu'écrivain. Ainsi, dans « Bonsoir les choses d'ici-bas », le narrateur a pour projet d'écrire une histoire où « il recrée méticuleusement sa ville natale. Telle est la puissance de son imagination, telle son intensité, que la ville imaginée pèse sur la ville réelle au point de provoquer sa décadence et sa mort » (HB, *ANA* (FR), 266). Recréer sa ville natale sud-américaine depuis Paris est une manière d'affirmer sa latino-américanité, ce geste peut se rattacher à celui des écrivains hispano-américains qui depuis le XIX^e siècle n'ont cessé de recréer Paris jusqu'à en faire un espace transculturel.

2.2. Paris et son mythe

Eduardo Manet, dans *Mes années Cuba*, raconte la fascination de son père pour la capitale française au point qu'il déclare : « Paris, ce n'est pas la France. Cette ville fait partie du patrimoine de l'humanité » (EM, *MAC*, 130). Ce passage pourrait manifester le centralisme culturel de la ville qui, avant de dépasser les frontières nationales, a d'abord été interne à la France. C'est dans la reconnaissance du centralisme culturel français, explique Pascal Ory, que réside l'attraction confirmée de Paris¹⁴². Selon Pascale Casanova, les écrivains et cosmopolites français et étrangers ont contribué à cette image de Paris comme capitale littéraire, en la dénationalisant. Ils ont fait d'elle un espace autonome au service de la littérature et de la consécration universelle des productions de l'esprit¹⁴³. Depuis le XIX^e siècle, dans le contexte hispano-américain, Paris dispose d'une valeur symbolique qui se manifeste par un « désir violent de ville, une aspiration intense à la posséder et à lui appartenir¹⁴⁴ ». Paris est devenue pour les élites hispano-américaines « une puissance unique, mais circonspecte, d'une élégance qui aide à avoir une certaine allure et à penser – si toutefois la pensée est une exigence de la nature » (HB, *NMD*, 44).

¹⁴² Pascal Ory, « Paris lieu de création et de légitimation internationales » dans Antoine Marès et Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 292.

¹⁴³ Pascale Casanova, « Paris, méridien de Greenwich de la littérature » dans Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 271.

¹⁴⁴ Adriana Castillo-Berchenko, « Du mythe de Paris à la ville démythifiée. *Paris situación irregular* d'Enrique Lihn (1977) », *Cahiers d'études romanes*, n° 6, 2013, p. 2, [En ligne]
URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/246>, Consulté le 17 janvier 2022.

L'image de Paris pour les élites hispano-américaines se façonne à la faveur des voyages et des lectures. Les écrivains français ont contribué à cette image de la France « comme reine des nations, et Paris, comme cœur de la France [...] une capitale formant un grand corps indissociable, une âme dynamique et entraînant les autres âmes européennes : Paris se justifie de lui-même¹⁴⁵ ». Dans son essai *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin analyse comment la ville incarnait « la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique¹⁴⁶ ». Tel est le cas du « passage », structure urbaine construite dans les quinze années suivant 1822 qui est devenu le lieu des innovations architecturales et techniques grâce à l'emploi de matériaux comme le métal et grâce à l'installation des premiers éclairages à gaz. Le passage, tel que l'avait conçu Charles Fourier, ne se limite pas à des fins commerciales ; il est également un espace d'habitation et de rencontres, une attraction touristique, et a fait de Paris une « ville en passages¹⁴⁷ ». La réflexion de Benjamin sur le passage comme lieu de commerce rencontre le contexte hispano-américain parce que le mythe de Paris se transmet, au-delà du truchement des textes, par le biais de la mode, de la décoration, des meubles, de toute marchandise importée du continent européen. Le modernisme hispano-américain est le produit du capitalisme et de l'industrialisation venus d'Europe en sorte que le discours de Paris n'est pas séparable du son langage du commerce, de l'importation, du collectionnisme et de la librairie¹⁴⁸. Entre les années 1855 et 1900, la ville se consolide comme un espace de nouveauté et de consommation. L'influence des écrivains Rubén Darío et Enrique Gómez Carrillo sur ce chapitre est important. Ils renforcent le mythe de la ville des arts et de l'intelligence à travers certains livres et chroniques destinés à un lectorat hispano-américain qui est avide d'écrits évoquant le luxe, la beauté et l'exotisme parisiens. Sur ce plan, les expositions universelles jouent aussi leur rôle en devenant « les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche¹⁴⁹ ». Les chroniques de Darío à l'occasion de l'Exposition Universelle à Paris en 1900 ont fait de cet événement un catalogue de nouveautés, à la façon d'un magasin de productions artistiques et d'articles de mode¹⁵⁰. Benjamin explique ainsi que les expositions universelles

¹⁴⁵ Marie Brancquart, *Images littéraires du Paris « fin-de-siècle » 1880-1900*, Paris, Éditions la Différence, 1979, p. 17.

¹⁴⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, L'Herne, 2007, p. 8.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁸ Cristóbal Pera, *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*, Bern, P. Lang, 1997, p. 41.

¹⁴⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁰ Cristóbal Pera, *Modernistas en París*, *op. cit.*, p. 108. [Texte original : « [...] Darío recrea el paralelismo que existe entre la oferta de “producciones” artísticas de la Exposición como “catálogo” o “escaparate” con la crónica como tal escaparate en donde se pueden coleccionar [...] y disponer las noticias/novedades/mercancías ante el consumidor, ante el lector [...] »]

« furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle¹⁵¹ ».

De son côté, dans son livre de chroniques *Sensaciones de Paris y de Madrid*, Gómez Carrillo propose une sélection de quelques lieux emblématiques de la ville tels que Montmartre, le Quartier Latin et les grands boulevards, participant de la constitution d'un univers mental construit sur le modèle culturel du Symbolisme¹⁵². Afin que les chroniques aient une valeur aux yeux du lecteur hispano-américain, le chroniqueur se présente comme un visiteur qui est sur place et connaît les secrets de la ville. L'époque correspond au moment où le mythe de Paris touche particulièrement les écrivains modernistes, qui ressentent le besoin d'être mentalement, voire physiquement, dans l'espace de la Cosmópolis, épicerie de la civilisation. Dans la période de l'entre-deux guerres avec les avant-gardes hispano-américaines des années 1920 et 1930, Paris est plus que jamais le lieu de rencontre d'écrivains venus d'horizons divers, mais aussi de langues issues des sphères linguistiques les plus éloignées. Les écrivains hispano-américains sont attirés par cette polyphonie, plus précisément par la langue française qui leur ouvre un espace de liberté esthétique et la possibilité d'être publié à Paris (au moins sous la forme de traductions). Prendre de la distance avec l'espagnol, c'est aussi s'éloigner des normes rigides de la langue mère qui entravent la liberté créatrice, car adopter le français permet d'innover et de renouveler les poétiques¹⁵³. Cette vocation bilingue et la recherche d'une langue amie¹⁵⁴ présentent aussi l'avantage, pour ces écrivains, d'opérer un retour à la langue maternelle pour l'écrire différemment. Il y a une double création bilingue chez certains écrivains. C'est le cas du chilien Vicente Huidobro, de l'équatorien Alfredo Gangotena et du péruvien César Moro dont les œuvres se situent dans un espace culturel frontalier. Le statut de l'écrivain bilingue dans ces avant-gardes apparaît peu déterminé tant il est ambigu et souffre d'un procès en illégitimité de la part des natifs, qui l'accusent de renier la langue maternelle et l'identité latino-américaine. Ces écrivains des avant-gardes qui ont résidé à Paris montrent qu'il est possible de développer une sensibilité transnationale, transculturelle et hybride au-delà des assignations identitaires de naissance.

¹⁵¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵² Cristobal Pera, *Modernistas en París*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵³ Adriana Castillo-Berchenko, « Bilingüismo y mestizajes en la literatura latino-americana del siglo XX » dans *Écrivains multilingues et écritures métisses*, *op. cit.* p. 102.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Cette analyse ne vise pas à porter un regard monolithique sur la France, mais plutôt à comprendre le pouvoir que Paris avait de *se représenter*¹⁵⁵ sur la scène hispano-américaine depuis l'indépendance. Penser à cette ville en tant que *centre* révèle aussi que « l'imaginaire est d'abord interaction [...] entre le passé, le présent et la projection du futur¹⁵⁶ ». Voilà qui montre que l'imaginaire de la ville lumière est un espace de dialogue pour différentes générations d'écrivains hispano-américains. En effet, Paris, en tant que discours textuel, fait partie de ce processus de constitution de l'identité hispano-américaine depuis la moitié du XIX^e siècle. Il s'agit alors de s'éloigner du pays natal à la recherche de son origine par le détour de la culture européenne. Deux conceptions de ce mythe de Paris, reçu en héritage, se distinguent dans notre corpus. Premièrement Paris apparaît comme centre de la civilisation, des arts et des lettres, lieu de rencontre des intellectuels et artistes de nationalités différentes. Deuxièmement, sa dimension urbaine, caractérisée par une architecture singulière, est un objet de considération d'autant plus prégnant que livres, revues, films ont volontiers pris Paris pour décor.

Luis Mizón, au cours de notre entretien, se remémore comment le mythe de Paris lui a été transmis. Le poète révèle que la France et Paris sont reliés à l'image du grand-père paternel qui était militaire dans l'armée française. Son séjour en France, lors d'un stage en tant qu'ingénieur, lui a valu d'être décoré, en 1912, de la Légion d'honneur. Cette référence familiale rapproche la France du poète qui a voulu en savoir plus sur le passé de ses aînés jusqu'à trouver « [d]ans un volume du Grand Larousse, [...] le nom d'un autre Mizón, voyageur marin qui s'appelait Luis comme mon père et comme moi. Il y avait [...] une racine française, un vécu français de tous ces personnages qui étaient plus ou moins historiques, plus ou moins fantomatiques » (LM, *PDD*, 11). D'autre part, il explique qu'il y a tout un réseau de représentations autour de la France, plus concrètement Paris, créé par le modernisme :

Paris, c'est quand même la grande ville du XIX^e et qui continue pendant le XX^e siècle en étant un lieu de haute culture. Je me suis dit : « Tous ces gens qui vont à Paris, tous ces artistes qui se réunissent là-bas... on écrit, on lit de la littérature du monde. On est liés au monde, finalement ». C'est plus être au Chili, en Amérique, à Santiago ou à Valparaíso alors c'est à la fois changer de lieu d'être à Paris, pas dans le centre du monde. Mais quand même la position de Paris en Europe et tout juste au milieu entre le Sud et le Nord. Ce n'est pas

¹⁵⁵ Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, London, University of California Press, 1999, p. 6.

¹⁵⁶ Jean-François Bayart, *L'Illusion identitaire, op. cit.*, p. 143.

tellement ce sud espagnol un peu africain ou ce sud italien un peu méditerranéen et ce n'est pas non plus le nordique, c'est autre chose. C'est au milieu. Alors ça, c'était très attirant. (LM, Entretien, 65 et 66)

Pour Mizón, Paris est un lieu où il est possible de lire la littérature mondiale et de concrétiser ses désirs de renouvellement poétique. Paris possède une force de concentration et d'expansion, une capacité d'accueil qui en fait une ville universelle sur le plan culturel. Après la Première Guerre mondiale, les rapports entre la France et l'Amérique hispanique subsistent alors que se produit une transition du modernisme vers l'américanisme. En effet, comme le modernisme, l'américanisme se fonde sur le besoin d'une littérature originale qui puisse exprimer la spécificité du sol américain, tout en se révélant capable d'établir un dialogue cosmopolite avec l'extérieur. Ce nouveau mouvement s'inspire des écoles européennes et sera la source des « ismes » en Amérique hispanique. Par exemple, c'est Borges avec l'*ultraïsme*, mouvement qu'il a connu en Espagne, ou encore Vicente Huidobro avec le *créationnisme* après son séjour en France. Le poète chilien a collaboré à la revue *Nord-Sud* pendant un an avec Reverdy, et il a rencontré Apollinaire, Cocteau, Paul Dermée, Pierre-Albert-Birot, Lipchitz, Arp, Picasso et Juan Gris. En outre, Huidobro comme l'écrivain équatorien Alfredo Gangotena ont écrit directement en français ou se sont traduits eux-mêmes dans cette langue. L'œuvre d'Huidobro n'a pas été absorbée par la poésie française. Des influences ont pu caractériser ses rapports avec les poètes de *Nord-Sud*, au moment où il a cherché la nouveauté, l'originalité et ce cosmopolitisme culturel que pouvait lui offrir Paris. La publication de son recueil de poésie *Horizon carré* (1917) marque le moment où la poésie hispano-américaine se renouvelle. Dans *La Próxima (historia que pasó en poco tiempo más)* publié en 1934, Paris est représenté par le poète comme une totalité : un lieu de consommation de la mode, du luxe, mais aussi le lieu, par excellence, de l'art, de la culture, où le poids d'un passé prestigieux s'allège au contact d'un présent perpétuellement renouvelé au gré des rencontres avec des figures artistiques de renom.

Paris est le centre « flamboyant, romantique [...] la Mecque de la culture » (EM, *SDS*, 81), ainsi l'évoque Eduardo Manet dans ses deux volets autobiographiques. Cette image est transmise par ses ancêtres :

Mes parents étaient tous les deux d'origine espagnole. [...] Il était avocat et journaliste, connaissait la France et adorait Paris ; [ma mère] elle n'avait jamais mis les pieds dans l'Hexagone et ne rêvait que de visiter la capitale française.

Les amis les plus proches de mon père étaient pour la plupart espagnols et tous s'accordaient à trouver les Français hautains et prétentieux. Ils admiraient cependant la culture française et considéraient Paris comme la seule ville au monde où un étranger puisse se sentir chez soi. (EM, *UCP*, 9)

Eduardo Manet remarque les sentiments contradictoires du père et de ses amis qui ressentent de l'antipathie envers les Français tout en étant subjugués par la capitale et la culture françaises. Les amis du père de l'écrivain et « tous ces hommes, intelligents et de bon goût, ne manquaient pas de clichés pour évoquer ce paradis lointain [...] Paris le centre artistique du monde » (EM, *UCP*, 10). Dans le cadre cubain, les principales images de la capitale sont principalement véhiculées, à cette époque, par Alejo Carpentier durant son séjour parisien en France entre les années 1928 et 1939, dans les revues havanaises *Social* et *Carteles*. L'amitié avec Robert Desnos lui a permis de s'introduire dans des groupes d'artistes et d'intellectuels. Ils seront importants dans son devenir culturel et littéraire, notamment le mouvement surréaliste avec Aragon, Paul Éluard, Tristan Tzara, Benjamin Péret, Jacques Prévert, le cinéaste Man Ray, entre autres. Carpentier a été acteur et témoin des activités du groupe surréaliste au cours de l'année 1928. En parallèle, il a noué des contacts avec le groupe des chroniqueurs hispano-américains parmi lesquels Alfonso Reyes et Miguel Angel Asturias. Dans une série de chroniques, il retrace la vie culturelle du Paris de l'avant-guerre où le surréalisme révolutionne le langage et se fraye un chemin dans le domaine des arts plastiques. Il offre un témoignage de ce moment d'effervescence artistique et intellectuelle où Paris est le lieu de rencontre des écrivains et artistes venus du monde entier. La ville constitue aussi un environnement pour consolider sa formation intellectuelle et pour informer la France et l'Europe de la condition cubaine et de la réalité latino-américaine. Carpentier a voulu se différencier du surréalisme pour intensifier des relations intercontinentales déjà existantes et pour en créer de nouvelles par le biais de son écriture poétique. Ainsi la Caraïbe comme l'Atlantique sont, pour lui, des lieux possibles pour la production et l'expression de ce processus. Son séjour parisien lui a permis de réfléchir à la nature de la culture et de l'identité hispano-américaine à partir de ses rapports avec des écrivains français.

D'ailleurs, Silvia Baron Supervielle souligne que depuis le XX^e siècle la France « reçoit le reflet du Sud » (SBS, *CLE*, 56). Cette période de l'entre-deux-guerres a permis que la littérature hispano-américaine trouve une place au sein du champ littéraire français où elle est éditée et traduite. À quoi s'ajoutent les collaborations et amitiés entre écrivains et

intellectuels hispano-américains et français¹⁵⁷. Silvia Baron Supervielle indique que deux rencontres se sont révélées décisives pour le développement de la littérature hispano-américaine et l'expansion des échanges littéraires entre la France et l'Argentine. La première, au début du XX^e siècle, entre Ricardo Güiraldes et Valery Larbaud. La deuxième se produit en 1939 entre Victoria Ocampo et Roger Caillois. Dans le premier cas, il s'agit des critiques de Valery Larbaud qui, depuis Paris, a collaboré avec le supplément littéraire argentin de *La Nación*. Le travail conjoint entre écrivains français et argentins dans des revues comme *Proa*, dirigée par Ricardo Güiraldes, a fait découvrir au lectorat argentin les poèmes de Saint-John Perse ou les textes de Tristan Corbière et de Léon-Paul Fargue. Parallèlement, Valery Larbaud, Paul Valéry et Fargue fondent la revue *Commerce*, ouverte aux écrivains du Río de la Plata (SBS, *CLE*, 57). En 1931, Victoria Ocampo fonde à Buenos Aires la revue *Sur* qui a comme objectif d'établir un lien transatlantique et de mieux faire connaître l'Amérique à la fois aux Américains et aux Européens¹⁵⁸. Cette revue d'échanges interculturels a joué, de son propre aveu, un rôle essentiel dans la formation intellectuelle de Silvia Baron Supervielle. De plus, la revue et les éditions *Sur* ont donné à l'écrivaine la possibilité de rêver de divers pays et langues :

Paris, ville que ma mère connaissait à la perfection à travers les livres. Nous rêvions de cette ville. Dire Paris ou entendre prononcer ce nom suffisait pour nous transporter. Ceux qui avaient vu Paris revenaient à Buenos Aires nimbés d'un silence énigmatique et le regard brillant, comparables à qui aurait vu le paradis. *Paris et paradis* ne formaient qu'un seul mot. (SBS, *USP*, 112)

La construction de cet imaginaire se fait par la littérature : « Je crois qu'il n'y a pas un seul être de ma génération en Argentine pour qui les livres de *Sur* ne furent pas un apprentissage et un ravissement¹⁵⁹ ». Ce substrat culturel se révèle d'autant plus important pour Silvia Baron Supervielle qu'elle bénéficie d'une ascendance française par sa grand-mère paternelle, jamais avare de références à son pays natal. Dans l'entretien que l'écrivaine nous a accordé, elle note que sa grand-mère accordait une grande importance à la culture quand elle pensait à Paris :

¹⁵⁷ Les relations entre les écrivains hispano-américains et français ont un rôle très important dans l'image de Paris en tant que centre culturel. En font foi l'amitié et la correspondance entre Valery Larbaud et Ricardo Güiraldes, entre Jules Supervielle et Alfonso Reyes, ou encore les rapports entre Alfredo Gangoneta et Henri Michaux, entre Robert Desnos et Alejo Carpentier qui/ ou qu'il (l')aidera à quitter Cuba soumise à la dictature de Gerardo Machado. À ce propos, consulter Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature en France au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 106-107.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁹ Silvia Baron Supervielle, « Préface » dans Victoria Ocampo, *En témoignage*, préface de Silvia Baron Supervielle, traduction de l'espagnol (Argentine) et postface par Anne Picard, avant-propos d'Eduardo Paz Leston, Paris, des Femmes-A. Fouque, 2021, p. 9.

« Elle essayait de raconter la peinture ou les écrivains, elle aimait beaucoup la culture et c'est là où on avait ce lien avec la France » (SBS, Entretien, 4). Silvia Baron Supervielle, elle-même, se réclame de cet héritage d'outre-Atlantique dont elle a été « nourrie de l'exil et de la nostalgie¹⁶⁰ ». Axel Gasquet souligne qu'en Argentine, depuis le XIX^e siècle, « l'identité se construit d'abord du dehors vers le dedans, puis dans une deuxième étape, la notion de dedans se réaffirme au dehors¹⁶¹ ». C'est le cas de Sarmiento, auteur des *Viajes*, où il a essayé de découvrir son identité et de voir autrement la culture argentine depuis l'extérieur. Silvia Baron Supervielle fait de même. Dans *L'Or de l'incertitude*, elle décrit comment cette grand-mère « erre dans ces pays qu'elle module par morceaux » (SBS, ODI, 39), finira par léguer à l'enfant qu'elle fut « ses souvenirs de la France et son amour pour le pays de son père » (SBS, PDE, 161). Cette nostalgie devient pour l'écrivaine un héritage qui se compose de « souvenirs et [des] rêves fantastiques de ceux qui étaient arrivés de loin [...] Nous rêvions d'un autre monde » (SBS, ADF, 44). Bien que cette influence soit due en partie à sa grand-mère paternelle, Silvia Baron Supervielle explique qu'elle n'échappe pas aux stéréotypes sur Paris, Ville Lumière, et la France, pays de la liberté : « c'était ça pour moi : la ville Lumière dans tous les sens et c'était aussi énormément le pays de la liberté [...] Parce qu'aussi j'avais au bout de ce projet cette ville Lumière. Paris qui était la ville de l'art, de la littérature, de la beauté. Ce n'était pas tellement les personnes, c'était la ville qui promettait la liberté » (SBS, Entretien, 8). Paris est « la cité fulgurante » (SBS, ODI, 39) qui attire l'écrivaine au point de quitter un entourage et une ville, Buenos Aires, qui l'enfermait dans un labyrinthe sans issue. C'est aussi la liberté que cherche Hector Bianciotti à travers la voix d'Adélaïde Marèse, personnage qui traverse la pampa : « [i]l y avait du défi dans cette attitude et comme une manifestation naïve de liberté à l'encontre de la barbarie où elle était née, [...] un rêve transfuge de civilité [...] » (HB, SMC, 96). On voit que pour ces écrivains, la plus grande liberté est celle de « vivre réellement, [de] vivre plusieurs vies, c'est-à-dire [de] changer de milieux et de pays. Désir de voir beaucoup, et de bien voir, et clair, et loin¹⁶² ».

De cette analyse il ressort que Paris est un lieu d'attraction qui a imprégné le discours des immigrés culturels¹⁶³ hispano-américains en quête de rapports littéraires plus solides entre l'Amérique hispanique et la France. Cependant, le mythe de Paris illustre une contradiction :

¹⁶⁰ Monique Petillon, « Silvia Baron Supervielle voyageuse de l'écriture » dans *À mi-voix : entretiens et portraits, 1976-2006*, avant-propos de Silvia Baron Supervielle, Tours, Farrago, 2006, p. 17.

¹⁶¹ Axel Gasquet, « Silvia Baron Supervielle. Le pays des "dehors" » dans *L'Intelligentsia du bout du monde*, op. cit., p. 286.

¹⁶² Valéry Larbaud, *Jaune, bleu, blanc*, Paris, Gallimard, 1991, p. 21.

¹⁶³ Pascal Ory, « Paris lieu de création et de légitimation internationales » dans *Le Paris des étrangers depuis 1945*, op. cit., p. 292.

si la ville est bien un lieu d'attraction culturelle, elle perpétue une dépendance culturelle et économique vis-à-vis de l'Europe. Cet aspect centralisé s'accompagne de la « poétisation de la civilisation urbaine, d'une adhésion réellement profonde de la sensibilité à la ville moderne¹⁶⁴ ». Paris est l'espace qui se construit par le récit, par les images par lesquelles il est modifié, déplacé, voire bricolé, pour devenir un mythe et le modèle d'une capitale cosmopolite. Paris est une continuelle représentation de ce qui a été pour certains et de ce qui deviendra pour les autres. Régine Robin et Thierry Paquot sont d'accord pour dire que Paris ne reste pas statique dans ses représentations. Il se déplie, évolue, elle devient même « un personnage collectif aux mille visages » par la littérature et le cinéma. Ces deux aspects sont développés par Hector Bianciotti et Eduardo Manet qui proposent une vision particulière de la ville et qui la poétisent avant même de s'exiler.

2.3. La géographie urbaine de Paris : un espace poétique et décor cinématographique

Depuis la fin du XIX^e siècle, les écrivains modernistes tracent un paysage urbain déjà évoqué chez les symbolistes français qui se figuraient habiter dans une ville imaginaire hors de toute réalité politique et sociale. Paris est une « ville sensible », une ville texte, une ville écriture, une ville signe¹⁶⁵, ancrée dans un espace réel. En effet, la capitale française est au cœur de la modernisation. Paul Valéry déclare que toute grande ville cosmopolite d'Europe ou d'Amérique a pour caractéristique d'être très étendue et de bénéficier d'une grande diversité de langues et de cultures¹⁶⁶. L'Amérique latine depuis le XIX^e siècle est habitée par des mythes urbains comme Paris et New York. L'entrée du continent dans le capitalisme affecte les structures urbaines et sociales qui régissent les modes de vie. Luis Mizón signale qu'au cours du XIX^e siècle, s'est produit un « partage très important de valeurs culturelles entre la France et le Chili avec les architectures, littératures, philosophies, droit, médecine, agriculture [qui] sont imprégnés de la trace des savants français ayant travaillé en Amérique et au Chili¹⁶⁷ ». Nous pourrions citer l'*afrancesamiento* des bourgeoisies latino-américaines qui ne se limite pas à une mode et à l'aspect matériel, mais qui touche aussi l'importation des

¹⁶⁴ Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 163.

¹⁶⁵ Régine Robin, *Mégapolis. Les Derniers Pas du flâneur*, Paris, Stock, 2009, p. 69.

¹⁶⁶ Paul Valéry, « Fonction de Paris », *Œuvres, tome 1*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2016, p. 1503. [Texte original : « Une très grande ville a besoin du reste du monde, s'alimente comme une flamme aux dépens d'un territoire et d'un peuple dont elle consomme et change en esprit, en paroles, en nouveautés, en actes, et en œuvres les trésors muets et les réserves profondes. Elle rend vif, ardent, brillant, bref et actif ce qui dormait, couvait, s'amassait, mûrissait ou se décomposait sans éclat dans l'étendue vague et semblable à elle-même d'une vaste contrée »]

¹⁶⁷ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après » dans *D'encre et d'exil, op. cit.*, p. 29.

savoirs et des esthétiques. Ces échanges politiques, économiques, sociaux et culturels avec la France ont conduit à un métissage, soit à une hybridation des éléments importés avec les caractéristiques locales. Depuis les années 1880, Santiago du Chili, Valparaíso, Buenos Aires et La Havane semblent subir une influence européenne dans leur disposition urbaine sans délaisser cette singularité qui les distingue en tant que villes latino-américaines. Ces grandes capitales se sont inspirées des différents styles européens, tout en gardant trace des vieilles maisons espagnoles comme c'est le cas du *solar* cubain à La Havane. Au fur et à mesure que la modernisation avance, ces villes adaptent leur style à de nouvelles formes architecturales et urbanistiques. Luis Mizón souligne que l'architecture de son pays natal est homogène : « tout est pareil, tout appartient plus ou moins à la même époque encore plus avec les nombreux tremblements de terre qu'il y a eu au Chili » (LM, Entretien, 69). Un élément qui fait écho à ce que Beatriz Sarlo indique sur Buenos Aires : « une ville monotone¹⁶⁸ » et que Hector Bianciotti décrit comme « une prolifération en damier des maisons que contiennent quatre avenues parallèles, du fleuve jusqu'à la plaine » (HB, NRJ, 225). Les capitales latino-américaines précédemment mentionnées, qui ont adopté, parmi d'autres styles, celui d'Hausmann, rendent visible leur désir de modernité parce que chez les élites décisionnaires « Paris était considérée irremplaçable¹⁶⁹ ». Tout modèle architectural était fonctionnel dans ces villes. L'objectif était de devenir un pôle métropolitain moderne. Paris est le produit des faits historiques, politiques et sociaux qui ont une importance universelle et la constituent en centre d'attraction. Les différentes images de Paris créées et diffusées par des écrivains et cinéastes se superposent. Elles deviennent des copies plus vraies que l'original, qui recyclent tous les styles existants¹⁷⁰. Ces *variations imaginatives*¹⁷¹, textuelles ou cinématographiques, selon Paul Ricœur, neutralisent le temps. Chaque fiction est libérée des contraintes du temps chronologique, fixé par ces expériences individuelles qui déploient leur propre monde singulier et unique.

Le Paris des modernistes hispano-américains appartient à celui des écrivains français. Depuis les travaux d'Hausmann qui ouvrent la ville à l'ère industrielle, nombre d'écrivains français des années 1880-1890 constatent la disparition des rues, passages et quartiers, victimes de la croissance de la ville. Dans leur œuvre littéraire, la ville n'est plus conçue dans sa totalité, mais par des fragments, elle s'incarne dans des parcelles urbaines préservées, dans

¹⁶⁸ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 30.

¹⁶⁹ José Luis Romero, *Latinoamérica las ciudades y las ideas*, Argentina, Siglo Veintiuno, 2008, p. 283.

¹⁷⁰ Régine Robin, *Mégapolis*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷¹ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1988, p. 184-185.

lesquelles ils projettent leur monde intérieur jusqu'à l'identification. De ces transformations citadines émerge le Paris bohème que les modernistes hispano-américains admirent et qui est en décalage avec la ville réelle. Luis Mizón relate que la première image qu'il a eue de la capitale a été celle qui apparaît chez « les poètes français comme Rimbaud, Baudelaire... Chez Baudelaire c'était quelque chose de très urbain, une sorte de jouissance dans l'acceptation de ces ruelles mal illuminées qui me rappelait Valparaíso pendant la nuit. Ce monde un peu bas-fond quand même c'était le monde de Baudelaire et le monde, en partie aussi de Rimbaud » (LM, Entretien, 51). Le recueil des *Fleurs du mal* a placé dans un lieu privilégié la grande ville et sa vie nocturne ; Mizón y a retrouvé des ressemblances avec Valparaíso. Les deux faces de Paris, ses bas-fonds et ses quartiers chics, permettent aux écrivains et poètes, comme l'explique Pierre Citron, d'exalter la ville dans sa diversité et ses contrastes jusqu'à en faire « la métropole du monde » ou « l'Athènes moderne¹⁷² ».

Le Paris transmis à l'espace hispano-américain appartient à une multiplicité d'époques passées, comme l'indique Eduardo Manet quand il dévoile que sa mère « n'avait jamais mis les pieds en France et ne connaissait de Paris que ce qu'elle en avait lu dans les romans de Dumas, Victor Hugo et George Sand ». (EM, *MAC*, 12). En outre, l'écrivain relie la ville à l'aspect matériel comme si elle devenait un catalogue de nouveautés à consommer. Sa mère, explique-t-il, collectionnait les revues françaises qui, disait-elle, « répandaient dans le monde l'élégance de la haute couture parisienne et donnaient une idée des raffinements de la Ville Lumière » (EM, *MAC*, 12). Paris est associé à la mode, au commerce, à l'importation, aux revues de mode et aux produits de beauté français : « [ma mère] se vantait de n'utiliser pour se maquiller et se parfumer que des produits français » (EM, *MAC*, 129). C'est un aspect qu'Hector Bianciotti considère d'une grande importance quand une femme incarne Paris à elle seule : « L'hôtesse de garde, derrière le comptoir en arrondi, est une jeune fille blonde ; à mes yeux, elle représente le chic parisien qui fait partie de ma mythologie » (HB, *PLA*, 200). La ville textuelle doit être un espace de nouveauté, d'élégance, mais également un espace esthétique. Cet aspect est mis en avant par l'auteur argentin, habité par ce désir de ville qui, à l'encontre de l'immensité de la pampa, est façonnée par des formes et des limites :

À une hauteur de quelques mètres, la géométrie qui coupe en équerre les avenues... On dit que le baron Haussmann a pris comme modèle les allées dessinées par Le Nôtre pour ses jardins, et c'est un Paris étincelant que l'on voit d'en haut, la nuit : les architectures majeures, et la Seine, comme un poisson d'or, aussi. (HB, *NMD*, 46)

¹⁷² Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française, op. cit.*, p. 340.

Les transformations urbanistiques du XIX^e siècle accentuent l'image de Paris en tant que ville représentative de la France hors de ses frontières. L'œuvre d'Hausmann a favorisé, comme l'indique Walter Benjamin, « le capitalisme de la finance¹⁷³ ». Benjamin conçoit Paris comme un artefact complexe dans ses aspects matériels et symboliques, pas seulement dans son aspect urbain. La ville devient une spatialisation du capitalisme et de l'art moderne¹⁷⁴. Évoquer les jardins de Le Nôtre c'est aussi parler de cette pérennité de l'ordre qui débute avec Versailles et sa symétrie entourant le château, construit pour éloigner le désordre et la violence des rues parisiennes. Pierre Citron montre que « Paris a détrôné Versailles : l'esprit parisien, l'art parisien remplacent le ton et l'art versaillais¹⁷⁵ ». Hector Bianciotti rappelle que la capitale avait conservé dans son organisation urbaine l'ordre et la symétrie caractéristiques de Versailles. Depuis le XVIII^e siècle, une activité économique se constitue autour de Versailles et Paris devient le lieu qui accueille les artistes et les artisans, ainsi que la production des objets de luxe, notamment avec les quatre manufactures royales. Le centre de gravité de la cour et de la mode se déplace vers Paris. La ville commence à briller par l'art, la mondanité, le prestige, l'esprit, le goût : tout ce qui façonne « sa réputation de ville unique, parée de quelques-uns des plus beaux ensembles architecturaux qui aient été bâtis¹⁷⁶ ». Si le mythe de Paris se construit comme un espace littéraire, il se développe aussi grâce à l'évolution économique et sociale dont les répercussions seront en partie urbanistiques. Les *passages parisiens* sont les figures centrales de l'essai de Benjamin et ont fasciné Sarmiento, parce que le visiteur peut les parcourir en ayant le sentiment d'être dedans et dehors, de séparer l'ordre du chaos. Mentionner le passage comme élément symbolique, c'est aussi faire de la régulation et de la symétrie des paradigmes pour l'écriture, comme s'en fait l'écho Hector Bianciotti :

[...] j'avais continué à rêver d'un Paris conforme à ma connaissance restreinte, partielle de la littérature française : comparable aux œuvres de celle-ci qui m'étaient familières, œuvre elle-même régie par le souci de la forme et de la subtilité [...] (HB, *PLA*, 382)

L'écrivain considère la France comme le pays par excellence qui a le souci de la forme, ce qui se matérialise dans la littérature hexagonale et l'architecture parisienne. Ce culte de la forme est possible dans un espace où cohabitent l'esprit critique et la tournure sceptique des esprits, selon Paul Valéry. Il considère que c'est dans les milieux sociaux riches et intellectuels, où

¹⁷³ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁴ Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, coll. « Popular », 2007, p. 18.

¹⁷⁵ Pierre Gaxotte, *Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Arthaud, 1982, p. 8.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 267.

s'échangent les idées, que naît ce culte envers la forme et la symétrie¹⁷⁷. Hector Bianciotti matérialise dans son écriture les images qu'il a lues dans la littérature française, notamment chez Valéry et Verlaine. Il en retient une caractéristique commune : le souci d'une forme qui assigne aux mots une valeur et un ordre au sein de la phrase¹⁷⁸. À partir des souvenirs versaillais qu'il remarque dans certains recoins de la ville, il décèle la prédilection d'Hausmann pour la perspective à dominante esthétique. Comme Sarmiento lors de son séjour dans la ville, Hector Bianciotti trouve que Paris est le modèle de toute ville moderne qu'il faut conquérir et posséder. Ni l'Italie ni l'Espagne ne possèdent la ville idéale que l'écrivain poursuit depuis l'enfance. Il y a chez lui l'urgence d'aller à la conquête de cette ville idéale qui lui semble inaccessible lors de son bref séjour parisien avec son ami peintre Alberto Greco¹⁷⁹. La seule manière de parcourir mentalement les rues réside dans la littérature, grâce à des auteurs comme Rimbaud, Vallès et Claudel. Pour eux, le Paris de la Commune prime en tant que projection mythique en mettant en avant les ruines. Celles-ci sont comparées aux ruines des grands empires de l'Antiquité comme Babylone et Palmyre. La voix de Mme Detrez dans *La Nostalgie de la Maison de Dieu* explicite ce parallèle : « [...] seule Paris, cette grande cité, lui avait paru stable, à l'abri des ruines, au contraire de ces villes antiques dont son père aimait à énumérer les noms : Palmyre, Carthage, Pergame, Tyr et Babylone, et il évoquait les désastres naturels, qui ne soutenaient pas la comparaison avec ceux que l'homme a imaginés pour détruire les lieux qu'il habite » (HB, *NMD*, 45). Comme l'indique Marie Brancquart, le Paris de la Commune réunit les conditions de la construction mythologique et peut servir d'image à la destinée de l'homme¹⁸⁰. Cela rappelle le cas de l'écrivain et son parcours sinueux entre l'Italie et l'Espagne avant d'arriver en France. Ville lettrée, dans les termes d'Ángel Rama, Paris est projetée au-delà de sa dimension matérielle pour devenir une construction imaginaire et historique. Les transformations de Paris sont retracées et figées par la littérature française et hispano-américaine faisant de la ville un lieu hybride : concret et fantasmatique.

¹⁷⁷ Paul Valéry, « Images de la France », dans *Œuvres, tome 1, op. cit.*, p. 1497.

¹⁷⁸ Judith Podlubne et Alberto Giordano, « Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti », Noé Jitrik (dir. de l'ouvrage), Elsa Drucaroff (dir. du volume), *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, t. 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 397.

¹⁷⁹ Hector Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour*, Paris, B. Grasset, 1999, p. 202-203.

¹⁸⁰ Marie Brancquart, *Images littéraires du Paris « fin-de-siècle » 1880-1900, op. cit.*, p. 24.

Dans le sillage de la littérature, le cinéma a « magnifié Paris comme décor et comme personnage¹⁸¹ ». L'imaginaire de cette ville, chez Eduardo Manet, se construit par le cinéma et plus tard l'écrivain cubain la comparera avec les espaces réels. L'écrivain relate, dans l'entretien qu'il nous a accordé, que durant ses années d'étudiant à l'Université de La Havane, un professeur qui était aussi critique de cinéma avait projeté, lors d'un de ses cours, le film de Marcel Carné *Les Enfants du paradis* de 1945. L'écrivain a retenu de ce film cette France du XIX^e siècle et a ressenti une fascination pour ce Paris réinterprété par l'univers du spectacle (le théâtre dans la fiction, le cinéma dans la représentation). D'ailleurs une fois arrivé à Paris, il se trouve pris dans une période d'effervescence artistique et littéraire, très propice aux rencontres de scénaristes, de cinéastes, de dramaturges et à la fréquentation de la Comédie Française. L'imaginaire parisien de l'écrivain ne peut pas être dissocié du 7^e art qui a occupé une place très importante pendant son enfance et sa jeunesse à Cuba, pénétrées de culture nord-américaine :

Il y a deux faces : un c'est l'impérialisme dur pour les durs qui avaient acheté des terres cubaines, presque tout appartenait à la United Fruit, etc. Mais la force de cet impérialisme, c'est la culture ; surtout à ce moment-là c'était le cinéma, c'était la musique que j'adorais et les livres [...] j'écoutais les chanteurs américains, je regardais des films américains et je lisais des auteurs américains quand j'étais adolescent surtout William Faulkner. (EM, Entretien,24)

Eduardo Manet rappelle constamment cette proximité avec les États-Unis et la méfiance qu'ils suscitaient dans l'histoire de l'île. Depuis l'obtention de l'indépendance, la souveraineté de Cuba a été limitée par la présence des États-Unis, notamment avec l'Amendement Platt, qui a donné une suprématie économique aux nord-américains et deviendra un facteur décisif de l'évolution de l'île. En effet, l'écrivain signale que les États-Unis avaient instauré un tel impérialisme culturel sur Cuba dans les modes de vie, la mode, l'art et l'architecture, qu'ils devinrent alors un modèle à suivre. Dans les années 1950, les États-Unis exercent un contrôle sur les principales sources économiques de Cuba, possédant notamment les trois quarts de l'industrie sucrière, la banque et les services publics. Ce contrôle politique et économique s'étend aussi sur les médias (radio et télévision) qui contribuent à la création d'une culture de

¹⁸¹ N.T. Binh avec la collaboration de Franck Garbarz, *Paris au cinéma : la vie rêvée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Paris, Parigramme, 2005, p. 9.

masse régie par les valeurs décadentes et les vices de la société capitaliste¹⁸². C'est dans ce contexte que se déroule la jeunesse de l'écrivain et que se façonnent ses images de Paris :

Tout en apprenant le français, j'essayais de me tenir au courant de l'actualité littéraire et artistique parisienne à travers la presse des États-Unis que nous recevions à Cuba. L'esprit de l'existentialisme qui soufflait à Saint-Germain-des-Prés était devenu un cliché dont journaux et revues se repaissaient. Les Français, béret sur la tête et baguette sous le bras, avaient fait place aux jeunes intellectuels qui, réunis autour d'une table du Café de Flore, discutaient pendant des heures sur le sens qu'il fallait donner à la phrase de Jean-Paul Sartre : « L'enfer, c'est les autres ».

Funny Face (Drôle de frimousse), film de Stanley Donen de 1956 [...] illustre bien ce Paris du début des années 1950, tel que le voyait Hollywood : des caves où l'on dansait le jazz, les conversations philosophiques des jeunes gens, des Françaises aux long cheveux à frange, façon Juliette Gréco. (EM, UCP, 28 et 29)

L'image de Paris se fabrique, dans cette période, par l'intermédiaire des États-Unis qui créent une vision de « carte postale » dont l'industrie culturelle du cinéma propage les topiques à grande échelle. Avant son exil, l'écrivain décide de suivre le parcours tracé par « des films américains tournés dans ces années-là, tels *Un américain à Paris* de Vicente Minelli avec Gene Kelly [...] De l'Arc du Triomphe à la tour Eiffel, du Louvre à l'austère musée de l'Homme, il allait tout visiter » (EM, MAC, 141). C'est l'œuvre de Vicente Minelli qui initie cette vague des films à thématique française dans les années 1950, avec Paris pour épigone de l'histoire. Vanessa Schwartz explique à ce propos que ce type de films américains se fait dans le contexte sensible de l'après-guerre et qu'ils trahissent l'américanisation de l'Europe. D'une part, ces films peuvent être compris comme des véhicules idéologiques de modernisation et de propagation du « mode de vie américain » dont l'attraction sur la France et le reste de l'Europe tient à leur affaiblissement après la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, ils reflètent aussi la politique et le climat idéologique de cette époque de la Guerre Froide¹⁸³. Dans des films comme *An American in Paris*, il est possible de voir cette imagerie de la fin du XIX^e siècle où la puissance de la France est reléguée dans le passé, figée dans le mythe issu de la Première Guerre mondiale et de la *Lost generation* qui avait caractérisé les écrivains et artistes américains des années 1920. Eduardo Manet se questionne sur cet aspect :

¹⁸² Nuria Rojas, Zaida Savournín González et Victoria Calderín, « La transculturación y el Imperialismo Cultural en Cuba » dans Robert Austin (ed.), *Imperialismo en América Latina: Historiografía y Praxis*, Santiago de Chile, Ediciones CECATP, 2006, p. 149.

¹⁸³ Vanessa R. Schwartz, *It's so French! Hollywood, Paris and the making of cosmopolitan film culture*, Chicago, III, University of Chicago Press, 2007, p. 20.

Et que serait devenu Paris sans la publicité des Américains ? Pourquoi tous ces jeunes rêvent-ils d'aller à Paris ? C'est la force du mythe, la vie de bohème, Fitzgerald, Hemingway, Gertrude Stein (EM, *ILV*, 355).

La France du régime de Vichy est laissée de côté pour mettre en avant une France plus solaire, représentée avec faste grâce au déploiement de grosses ressources économiques et artistiques pour la réalisation des films. En outre, explique Schwartz, ces films doivent se recontextualiser dans une culture visuelle pour laquelle Paris a servi de phare¹⁸⁴. Ils ont aidé à développer les rapports culturels franco-américains après la Seconde Guerre mondiale, fondés sur des principes d'égalité et d'affinité entre les deux pays et non pas sur le rejet de l'un ou la supériorité de l'autre. La présence de Paris dans le cinéma américain correspond aussi « à un profond désir “culturel” du peuple américain¹⁸⁵ », auquel s'ajoute un aspect économique promu par les campagnes publicitaires des compagnies aériennes et des agences de voyage américaines. Avec le tourisme de masse qui se développe entre 1930 et 1960 et avec l'essor des films sur la France, Paris est mis en relation avec le raffinement et la culture. Il n'est pas étrange que cette perception nord-américaine, complémentaire de celle des écrivains hispano-américains, ait eu une influence sur Eduardo Manet. Ce dernier se souvient d'avoir « dépens[é] une petite fortune pour acheter toutes les publications en anglais susceptibles de [lui] donner des informations concrètes sur la vie parisienne » (EM, *UCP*, 29). Cette vie parisienne montrée par les journaux américains charrie les clichés de l'époque sur les existentialistes de Saint-Germain-des-Prés, que le cinéma américain transpose notamment dans *Funny Face*, et finit par créer un effet de « carte postale ». Dans le générique du film, la ville apparaît comme une série de lieux touristiques grâce aux vues aériennes des principaux monuments parisiens. Ce procédé peut nous rappeler celui déjà utilisé dans les chroniques d'Enrique Gómez Carrillo. La mention répétée des noms des musées, quartiers, places et rues permet d'augmenter leur aura et d'inciter le lecteur à rêver de s'y rendre. C'est un phénomène que l'écrivain cubain constate avant son départ, mais cette fois sous l'effet des films américains. Régine Robin montre que ce « Paris [de] carte postale » devient plus réel et amène à une muséification des espaces mentionnés¹⁸⁶. Il existe dans ces films une vision de la ville comme espace protégé des atteintes du temps et de l'actualité, et l'écrivain est persuadé d'y reconnaître les clichés fabriqués par Hollywood.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁵ Antoine de Baecque, « Paris vu par Hollywood », *Revue de la BnF*, n° 57, février 2018, p. 78, [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2018-2-page-74.htm> Consulté le 26 novembre 2020.

¹⁸⁶ Régine Robin, *Le Mal de Paris*, Paris, Stock, 2014, p. 197.

2.4. La fin d'un mythe ?

Si au XIX^e siècle la France représente le pays de la culture, au cours du XX^e siècle elle est perçue par les élites intellectuelles et politiques « comme un conservatoire culturel, comme un pays de culture non active¹⁸⁷ ». Après la Seconde Guerre mondiale, les rapports se renversent avec l'Amérique latine qui devient exportatrice de littérature, notamment à travers le cas du *boom* latino-américain et des mouvements et idéologies contestataires comme la Révolution cubaine. La situation de nos écrivains indique que leur image de Paris, héritée des ancêtres et de leur pays natal, est largement tributaire du passé glorieux de la France. Eduardo Manet déclare que « [à] cette époque, *c'était* la France, pays de la culture » (EM, Entretien, 28). De son côté, Luis Mizón revient sur sa jeunesse et le mythe de Paris qui à cette période « a perdu du terrain, mais [...] a duré longtemps » (LM, Entretien, 64). Dans notre analyse, le mythe de Paris connaît différentes facettes selon les périodes de la littérature hispano-américaine. Au XIX^e siècle, la capitale est un lieu de modernité, de culture, de bohème, qui culmine avec le règne des écrivains symbolistes jusqu'au tournant du siècle. Ensuite, elle devient un espace hostile où les écrivains latino-américains renforcent leur américanité par le *mundonovismo* (le roman de la terre). En effet, la Première Guerre mondiale a marqué un changement radical dans la littérature hispano-américaine. Si s'auparavant l'Europe était une référence quant aux nouveautés esthétiques et littéraires cette perception a changé après les faits violents de cet événement. Les écrivains hispano-américains reprennent contact avec la terre américaine, avec sa richesse géographique, tout en prônant un américanisme critique¹⁸⁸. Tel a été le cas de Ricardo Güiraldes : dans son roman *Raucho*, où le héros doit se purifier du parisianisme pour retourner à une pampa accueillante¹⁸⁹. Ce nouveau mouvement littéraire est une réponse au modernisme, qu'après la mort de Rubén Darío, recrutait peu d'adeptes et était devenu une école finissante¹⁹⁰. *L'Île du lézard vert* en fournit un exemple. Le père du narrateur y explique les limites du mythe de Paris :

¹⁸⁷ Denis Roland, *La Crise du modèle français*, op. cit., p. 383.

¹⁸⁸ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, op. cit., p. 89.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 89.

Pour vivre à Paris, avait dit mon père, il faut de l'argent, beaucoup d'argent. La bohème...c'est une idée romantique...La réalité, ce n'est pas la vie de bohème. Quand j'étais jeune étudiant à Paris, j'avais de l'argent. J'ai vu ceux qui n'en avaient pas. Ils crevaient, vivaient comme des rats. La belle légende que celle des artistes maudits : des faméliques, des alcooliques, des drogués. Et pour quelques-uns qui ont laissé leur œuvre à la postérité, des Nerval, Lautréamont, Modigliani, pour quelques vrais artistes, combien d'étudiants besogneux qui attrapaient la tuberculose, se suicidaient par désespoir ou tout bêtement abandonnaient leurs études pour trouver un poste de fonctionnaire dans une administration quelconque. Une vie triste, grisâtre, laborieuse. (EM, *ILV*, 346)

Ce passage trahit la situation de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle pour les écrivains hispano-américains de Paris, qui connaissent alors le désenchantement. L'industrialisation déshumanise la ville, la rend artificielle, nocive, pour les écrivains français comme J.-K. Huysmans dans son roman *À rebours*, qui aura une influence sur les modernistes hispano-américains. Au même moment, il y a ce retour aux sujets nationaux ainsi que l'apparition de la menace de l'impérialisme nord-américain, très actif dans la Caraïbe et le sous-continent. Chez Rubén Darío, le rythme vertigineux et l'agitation de la vie moderne produisent un retour vers le passé. Paris devient une capitale américanisée par l'industrie et la publicité où se développe un snobisme superficiel, abandonnant au passé l'atmosphère cosmopolite et intellectuelle. En effet, les sociétés modernes semblent décadentes, corrompues par l'argent qui, comme le montre Alberto Blest Gana, peut dévorer les Hispano-américains, confrontés aux vices et à la pauvreté¹⁹¹. C'est le cas dans *Raucho* de Ricardo Güiraldes. Ainsi, Eduardo Manet peut exprimer ce que Güiraldes explique dans son roman : le caractère nocif du discours textuel de Paris auprès de la jeunesse hispano-américaine.

Dans la période de l'entre-deux-guerres, les écrivains renouvellent leur intérêt pour Paris qui permet à leur identité latino-américaine de gagner en force grâce à la quête des origines lointaines de cette américanité. La période qui suit la Seconde Guerre mondiale manifeste un éloignement de la France en tant que modèle universaliste, nourrissant le débat politique et littéraire sur les identités latino-américaines¹⁹². En effet, Eduardo Manet dans *L'Île du lézard vert* met en avant cette idée à travers la réflexion du professeur Marsac sur la place de Paris dans le contexte latino-américain :

¹⁹¹ Alberto Blest Gana, *Los Transplantados*, *op. cit.*, p. 331-332. [Texte original : « Somos la espuma de esta gran corriente que se ilumina con el brillo de la fiesta parisiense y se va desvaneciendo como los globulillos de esa espuma sin dejar rastro de su paso [...] No pudiendo trabajar, tenemos que ocupar nuestra actividad en divertirnos. Y ahí tiene usted por qué yo ando siempre escaso de dinero [...] »]

¹⁹² Denis Rolland, *La Crise du modèle français*, *op. cit.*, p. 385.

– Mais de Paris, bien sûr ! Que ce soit dans le domaine de la culture ou de la couture, tout ce qui est à la mode ici nous vient de Paris. Comme ce Jean-Paul Sartre par exemple, ce petit professeur, autant par la taille que par la hauteur de sa pensée, qui se fait une publicité tapageuse en s'appropriant le mot d'existentialisme. Ils n'ont que ce mot à la bouche et tout le monde se fiche pas mal de savoir ce qu'il recouvre. Le Monsieur Sartre se dit philosophe. Excusez-moi, mes enfants, mais ça me met en colère. Des clowns, des piliers de bistrot à Saint-Germain-des-Prés, des Parisiens qui entretiennent le mythe de la bohème et qui sont en train de pourrir la jeunesse française. Qu'ils le fassent chez eux, pas chez nous ! Le nouveau continent a besoin d'autre chose que de ce vent de décadence. (EM, *ILV*, 296 et 297)

Sur ce chapitre, Adriana Castillo-Berchenko explique qu'à partir des années 1950 l'image de Paris en tant que capitale de la culture et lieu de formation, subsiste encore, mais elle se métamorphose. La France est marquée, comme l'exprime Eduardo Manet, par les guerres d'Indochine et d'Algérie, mais c'est une période aussi où « la culture française était à son zénith » (EM, *UCP*, 7). Parallèlement, d'autres capitales européennes suscitent de l'intérêt chez les écrivains hispano-américains. Nous pensons à ce que l'écrivain cubain dit de ses amis Gutierrez Alea et Néstor Almendros qui choisissent Rome pour faire leurs classes à *Cinecittà*. Plus tard en 1954, dans la troisième année de son séjour parisien, après avoir suivi les cours de théâtre de Jean-Louis Barrault et s'être impliqué dans le métier d'acteur, il éprouve le besoin « de voir d'autres horizons, de respirer ailleurs, de suivre un autre apprentissage » (EM, *UCP*, 91). Ainsi, il choisit comme nouvelle destination l'université de Pérouse, en Italie. De même, pour Hector Bianciotti, qui arrive en Europe en 1955 par Naples, où l'écrivain a « le sentiment du retour à la maison [...] le sentiment d'y être né » (HB, *PLA*, 17). Avant de se rendre à Paris, l'écrivain argentin aura un parcours sinueux entre l'Italie et l'Espagne qui n'a pas pour autant apaisé son désir de la capitale française qu'il cherchait depuis son enfance pampéenne. Nous voyons que, dans les parcours de ces écrivains, Paris n'est pas la principale destination ou alors qu'elle n'est pas la seule. Dans le parcours d'Eduardo Manet et d'Hector Bianciotti, l'Italie est le dénominateur commun. L'expérience italienne de l'écrivain cubain est qualifiée de « coup de foudre instantané pour ce pays, sa langue, ses habitants » (EM, *UCP*, 92). Pour l'écrivain argentin, l'expérience, telle qu'il la dévoile dans *Le Pas si lent de l'amour*, est une série de mésaventures qui se partagent entre l'indigence, la misère et le désenchantement. Bien que l'Italie soit le pays de ses ancêtres et qu'il ait le sentiment d'y revenir de très loin après des années d'exil, il nourrit « l'espoir de [se] rendre en France » (HB, *PLA*, 170). Quant à l'Espagne, il voit l'abîme qui le sépare de

ce pays et il se rend compte qu'il ne suffit pas de partager la même langue : il y a une différence culturelle très complexe, difficile à surmonter.

Les écrivains hispano-américains qui gagnent Paris entre les années 1950 et 1960 arrivent de manière volontaire. La ville devient un lieu de travail dans le milieu de la traduction, dans le journalisme ou dans les maisons d'éditions françaises. Parvenue à Paris au début des années 1960, Silvia Baron Supervielle répond aussi à un désir de départ volontaire, mais sans avoir l'intention de s'installer définitivement en France. Elle pense alors que son séjour sera temporaire. Elle n'était ni touriste ni résidente : « comparable à un intervalle, voué à se prolonger, sans perdre son attribut d'intervalle » (SBS, *USP*, 123). Nous pouvons comparer son expérience avec celle de Victoria Ocampo, pour qui Paris a occupé une place très importante en tant que centre culturel, artistique et littéraire. Malgré toutes les qualités de la ville, perdure la nostalgie du pays natal. Cet « intervalle », comme le qualifie Silvia Baron Supervielle, devient l'entre-deux où elle décide de séjourner, toujours de passage sans être jamais complètement installée. La ville est pour elle un espace de création, d'expérimentation esthétique, mais aussi un lieu d'exploration de son identité et de sa condition hispano-américaine. L'exil de Luis Mizón, pour sa part, commence en 1974, un an après le coup d'État militaire au Chili. En différentes occasions, le poète raconte que son premier choix comme lieu d'exil a été l'Île de Pâques. N'ayant pas obtenu l'autorisation de s'y installer, il décide de quitter le pays en demandant l'asile à l'Italie, aux États-Unis, à l'Angleterre et à la France. Finalement, ce sont les fonctionnaires de l'ambassade de France à Santiago du Chili qui ont été les plus réactifs et les plus efficaces. Dans cette période des années 1970, le mythe de Paris change : la ville devient le lieu d'accueil des exilés des régimes dictatoriaux. Luis Mizón nous explique que, dans cette période, il y a eu une grande générosité de la part de la France, car la dictature avait touché très profondément les Français suite à la répression violente du régime. Cette période provoque l'exil massif des écrivains et poètes chiliens. Beaucoup, comme Enrique Lihn, éprouvent l'expérience d'être mis face à leur état d'étranger et de vivre la douleur de l'exil. Pour Luis Mizón, l'exil devient un espace pour se former, un lieu de liberté totale qui lui offre l'opportunité de s'affirmer comme poète grâce à sa rencontre avec Roger Caillois.

Pour conclure il serait intéressant de se pencher sur la question que pose Régine Robin et qui s'applique ici à Paris : trouverait-on la ville belle si elle était moins chargée de signes, de cultures et d'histoires, si on la découvrait pour la première fois sans en avoir entendu parler ?¹⁹³ Hector Bianciotti nous offre un élément de réponse lorsqu'il dit que « le monde est un projet auquel nous contribuons » (HB, *LSC*, 34). Paris est devenu « un monument de papier et d'encre à sa seule gloire¹⁹⁴ », où l'universalisme français profite d'un passé glorieux. Pour nos écrivains, l'imagerie de Paris appartenait au passé quand ils étaient dans leur pays natal, mais elle subsistait sous les espèces de la nostalgie. Il conviendra à chacun d'entre eux, à partir de ses expériences migrantes et exiliques, de découvrir Paris par ses propres yeux, et de trouver le point d'équilibre entre le mythe et la réalité.

¹⁹³ Régine Robin, *Mégapolis, op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁴ Thierry Paquot, « Paris n'est plus un mythe littéraire. Ou comment renouer avec un imaginaire parisien ? », *Esprit*, n° 348 p. 146.

3. Les débuts d'un dialogue entre la littérature française et la littérature hispano-américaine

Avant les deux Guerres mondiales, la France était reconnue comme le phare des arts et des lettres, quitte à se nourrir d'apports extérieurs. Si, entre 1920 et 1940, la littérature hispano-américaine se fait plus présente dans le champ littéraire français, ce n'est pas seulement parce qu'elle manifeste son existence de son propre mouvement, mais aussi parce que le lectorat français, en quête d'enrichissement, s'ouvre à d'autres littératures¹⁹⁵. Au début du XX^e siècle, ce sont les cercles littéraires restreints qui se sont intéressés à cette littérature, par exemple le *Mercur de France* avec sa rubrique « Les lettres latino-américaines » dirigée par Remy de Gourmont et successivement par le vénézuélien Pedro Emilio Coll, l'argentin Eugenio Díaz Romero et le chilien Francisco Contreras. S'y ajoutent aussi les initiatives des écrivains hispano-américains qui ont voulu attirer l'intérêt du lectorat français sur cette littérature. C'est le cas de *El Nuevo Mercurio* dirigé par Enrique Gómez Carrillo, *Mundial Magazine* sous la direction de Rubén Darío et *La Revue Sudaméricaine* dirigée par Leopoldo Lugones. Ces collaborations marquent aussi le déclin du modernisme au profit de la recherche de poétiques plus en accord avec la réalité du continent européen après la Première Guerre mondiale. Le dialogue établi entre la littérature française et la littérature hispano-américaine était auparavant dépendant d'une triple dynamique : la découverte, le dialogue et l'échange¹⁹⁶. Il a fallu que la littérature française prenne connaissance des changements qui se sont produits dans la littérature hispano-américaine après le modernisme du début du XX^e siècle pour la voir autrement. C'est ainsi que les rencontres entre hommes et femmes de lettres français et hispano-américains ont été essentielles pour intensifier ce dialogue entre la France et l'Amérique latine :

Dos encuentros fueron decisivos para el desarrollo de la literatura en nuestro continente y simultáneamente para la expansión de los intercambios literarios entre Francia y la Argentina. El primero a comienzos de siglo, es el de los escritores Valery Larbaud y Ricardo Güiraldes. El segundo, en 1939, es el de Victoria Ocampo y Roger Caillois. (SBS, *CLE*, 58)

¹⁹⁵ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine, op. cit.*, p. 100.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 249.

Deux rencontres ont été décisives pour le développement de la littérature dans notre continent et simultanément l'expansion des échanges littéraires entre la France et l'Argentine. Le premier au début du siècle, avec les écrivains Valery Larbaud et Ricardo Güiraldes. Le deuxième, en 1939, avec Victoria Ocampo et Roger Caillois¹⁹⁷.

La rencontre entre Valery Larbaud et Ricardo Güiraldes est la première tentative de dialogue de la littérature française avec la littérature hispano-américaine, plus précisément avec celle venant du Río de la Plata. Si Valery Larbaud s'intéresse à l'Amérique hispanique, « ce n'est pas par métier, mais par goût¹⁹⁸ ». Son esprit cosmopolite lui a permis d'accueillir différentes littératures et langues sur un même pied d'égalité. En plus de son œuvre littéraire, Valery Larbaud a traduit en français l'œuvre de certains écrivains hispano-américains comme Ricardo Güiraldes. Traduire est devenu « une forme de la critique, la plus humble, la plus timide, mais aussi la plus agréable » (HB, *PTL*, 271). S'ajoutent à cela les critiques et les articles qui témoignent de « l'américanisme de Larbaud¹⁹⁹ ». Par l'intermédiaire de ce dernier, dans les années 1920, la *Nouvelle Revue Française* a ajouté dans ses publications l'œuvre des écrivains espagnols et hispano-américains. En devenant « le plus discret des animateurs de la NRF » (HB, *PTL*, 270), il a permis que la revue devienne « [...] le plus court chemin entre écrivains de France et d'Amérique latine²⁰⁰ ». C'est à travers les revues et les rencontres personnelles que se tissent des relations transatlantiques avec l'Amérique latine, constituant un « continuum de Relation²⁰¹ » où la pensée n'est ni monocorde, ni limitée. La littérature hispano-américaine est « à la fois une et multiple ; ses origines sont obscures, ses limites vagues, sa nature changeante et contradictoire, sa fin imprévisible²⁰² ». Des qualités que Valery Larbaud a saisi au cours de ses lectures. L'inclusion de la littérature hispano-américaine dans les pages de la NRF ouvrira la voie à la publication de la nouvelle d'Hector Bianciotti, « Wanderer » en 1970 et d'une partie du recueil de poésie de Luis Mizón, *Terre prochaine*, traduite par Roger Caillois en 1974.

Grâce à son amitié avec Ricardo Güiraldes, Valery Larbaud a suivi les changements qui se sont produits dans le champ littéraire hispano-américain avec les avant-gardes. Au tournant des années vingt, l'écriture de Valery Larbaud se situe entre l'avant-garde et le

¹⁹⁷ Nous traduisons.

¹⁹⁸ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 150.

²⁰⁰ François Vitrani, « La NRF, Maison de l'Amérique latine », dans Maison de l'Amérique latine, *L'Amérique latine et La Nouvelle revue française*, textes réunis et présentés par Fernando Carvallo ; avec la collab. de Nicole Aboulker, Anne Husson, Gustavo Guerrero, préf. d'Édouard Glissant, Paris, Gallimard, 2001, p. VII.

²⁰¹ Édouard Glissant, « D'une vision innocente et trop brève de cette "Autre Amérique" » dans *ibid.*, p. XV.

²⁰² Octavio Paz, « Alentours de la littérature hispano-américaine » dans *ibid.*, p. 511.

classicisme avec un souci de renouveler les formes d'écriture sans rompre avec le passé²⁰³. Par l'intermédiaire de Ricardo Güiraldes, l'écrivain français établira un contact avec les membres de la revue argentine *Proa*, notamment avec Jorge Luis Borges. Lors de la lecture de son livre *Inquisiciones*, il comprend que ce texte se démarque « par son cosmopolitisme, [où s'est] produit quelque chose de typiquement argentin, c'est-à-dire de national²⁰⁴ » :

[Larbaud] sera le premier à signaler, dans un texte toujours actuel, l'existence d'un Argentin féru, tout comme lui, d'enquêtes littéraires : Borges, vingt-cinq ans. C'est que Larbaud, depuis toujours, aime dévoiler les correspondances entre les auteurs que des cultures ou des siècles séparent, draguer un thème dans une ou plusieurs littératures. (HB, *PTL*, 270 et 271)

L'avant-garde en Amérique latine se déploie à partir d'événements historiques : le premier entre 1915 et 1929 après la Première Guerre mondiale, et le deuxième entre 1930 et 1940 qui correspond à la crise économique de 1929 et au début de la Seconde Guerre mondiale. En effet, au cours de l'après-guerre, l'avant-garde hispano-américaine considère, en général, que le modernisme utilise un langage poétique artificiel complètement éloigné des changements sociaux et a besoin d'une poétique plus en contact avec cette réalité. L'avant-garde littéraire est liée au surgissement des nouvelles classes moyennes, intellectuelles et universitaires qui ont une posture anti-oligarchique durant cette période coïncidant avec l'expansion du système impérialiste nord-américain dans l'économie du continent. Loin d'être un prolongement ou une imitation des avant-gardes européennes telles que le cubisme, le futurisme ou le dadaïsme, ce mouvement a créé sa propre expression complexe et hétérogène comme le *creacionismo* avec Vicente Huidobro et l'*ultraísmo* de Jorge Luis Borges. Il dessine aussi un *espace littéraire supranational*²⁰⁵ grâce à une ligne qui relie les différents pays en s'adaptant aux besoins culturels spécifiques de chacun d'entre eux. La prolifération des manifestes et proclamations avant-gardistes comme « Non serviam » de Vicente Huidobro (1914), la « Rosa Náutica » (1922) et le « Manifiesto de *Martín Fierro* » (1924), sont la preuve que les avant-gardes des années 1920 ont renouvelé, enrichi et affirmé les expressions littéraires et artistiques du continent. À Cuba, la *Revista de Avance* (1927) a impulsé des changements promouvant la rénovation et l'indépendance dans les arts et lettres, le refus de l'art anecdotique (s'opposant aux thèmes prescrits par les salons et l'académisme dans les arts plastiques), l'assimilation esthétique de la thématique américaniste et la mise en valeur de

²⁰³ Nicolas Di Méo, « Avant-garde », dans *Dictionnaire Valéry Larbaud*, *op. cit.*, p. 53.

²⁰⁴ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine*, *op. cit.*, p. 153.

²⁰⁵ Nelson Osorio, « Prólogo », dans Nelson Osorio (ed.), sélection, prologue, biblio., et notes, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. XXXIV.

l'héritage culturel afro-cubain. Au Chili, l'avant-garde a été réduite aux écrivains Huidobro, Neruda, De Rokha, Mistral, Rosamel del Valle, Díaz Casanueva et sporadiquement aux poètes de *Mandrágora* (représentant du surréalisme au Chili) laissant dans l'ombre la production littéraire d'avant-garde de Valparaíso²⁰⁶. Il est important de signaler cet aspect parce que Valparaíso fait partie de ces *avant-gardes locales*²⁰⁷ destinées à fournir un terrain fertile aux expérimentations poétiques et à s'ouvrir à d'autres expressions dont le dadaïsme, l'expressionnisme et l'*imaginismo*. Ces expressions littéraires et artistiques marquent une prise de distance avec l'avant-garde de la métropole chilienne, échappant à l'hégémonie « creacionista » d'Huidobro et au surréalisme. Le manifeste de la *Rosa Náutica* (1922), publié à Valparaíso, est la preuve de l'existence de cet espace propre à l'avant-garde portègne. Valparaíso a subi un « *aprovinciamiento*²⁰⁸ » (a été provincialisé) à côté des grandes villes comme Santiago, au cours du XX^e siècle. En réponse à cette situation, la ville a développé une poétique alternative locale, comme la poésie de l'exil dont Luis Mizón fait partie.

Les relations de Valery Larbaud avec Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges et la revue *Proa* lui ont permis de comprendre que le cosmopolitisme au cœur de la littérature hispano-américaine n'est pas une simple assimilation des produits culturels étrangers, mais « une élaboration lente, à partir de l'influence étrangère *et* des éléments américains²⁰⁹ ». En font foi les avant-gardes argentines dans les revues *Martín Fierro* et *Proa*²¹⁰ qui cherchent le renouveau

²⁰⁶ Adolfo de Nordenflycht Bresky, « La Vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia », *Estudios Filológicos*, n° 47, 2011 [En ligne] URL : <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132011000100007>, Consulté le 22/03/2022, p. 118.

²⁰⁷ Hugo Herrera Prado, « Imaginatio prometeico y vanguardia de Valparaíso: Exploraciones entre modernidad en la poesía de Pedro Plonka », *Acta Literaria*, n° 43, 2011, p. 28, [En ligne] URL : <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482011000200003>, Consulté le 23/03/2022.

²⁰⁸ Adolfo de Nordenflycht Bresky explique que le « *aprovinciamiento* » est la conséquence du modèle d'État-nation centralisé au Chili qui voulait obtenir une unification homogène et perpétuer ainsi, le centralisme existant depuis la colonisation. Cette vision s'étendait aussi au canon littéraire qui devait se soumettre à des paramètres critiques, historiographiques et homogénéisants de la métropole. La conséquence a été que ces littératures et autres manifestations discursives ont été reléguées, ignorées ou considérées comme marginales, périphériques ou mineures. Ainsi Nordenflycht Bresky indique que toute littérature produite hors de la capitale, ou ne pouvant pas être assimilée à celle-ci, est qualifiée de régionale, provinciale ou locale, et bénéficiant donc de peu de reconnaissance dans le contexte national. À ce propos, consulter Adolfo de Nordenflycht Bresky, « “Los jaguares se van”: Provincia e imaginario local de Valparaíso en *Suelo Vital* de Carlos León », *Anales de Literatura Chilena*, n° 14, 2010, [En ligne] URL : <http://ojs.uc.cl/index.php/alch/article/view/32683>.

En outre, Ximena Figueroa Flores explique que ce processus d'« *aprovinciamiento* » subi par Valparaíso a commencé à partir de 1940, et s'est accéléré avec la délocalisation et la fermeture des usines et des industries à la fin des années 1970 et tout au long de la décennie suivante. Ainsi la ville s'est devenue un espace provincial vis-à-vis de Santiago. À ce propos consulter : Ximena Figueroa Flores, *Poética del desarraigo: Exilio, extrañamiento, nostalgia en cuatro poetas de Valparaíso (Alicia Galaz, Osvaldo Rodríguez, Luis Mizón y Eduardo Embry)*, thèse de doctorat en littératures Française et Comparée, sous la direction de Florence Olivier Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3 et Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016.

²⁰⁹ Silvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine, op. cit.*, p. 161.

²¹⁰ Deux groupes se signalent à l'attention dans les avant-gardes argentines des années 1920 : Boedo et Florida. Le premier suit des idées rationalistes et socialistes et revendique les traditions littéraires russes et le naturalisme

esthétique à travers deux éléments : le sujet national et les éléments culturels européens cosmopolites de renouvellement esthétique. Ricardo Piglia explique que la littérature argentine se caractérise depuis ses débuts par la tension entre culture mondiale et traditions locales. L'écrivain argentin établit un lien direct entre sa région et la culture mondiale²¹¹. Un exemple est l'essai de Jorge Luis Borges intitulé « L'écrivain argentin et la tradition », où il analyse comment les littératures dites marginales, déplacées par les courants européens, peuvent faire un usage propre de ces traditions venues d'Europe. Il est possible, selon lui, de devenir universel depuis la périphérie. Un autre aspect est la création d'un espace esthétique et idéologique appelé « la orilla » ou *marge*, qui se manifeste par une obsession de la frontière, de la limite et du rivage issue de l'imaginaire urbain de la banlieue de Buenos Aires. Cette dynamique apparaît dans la poétique migrante de Silvia Baron Supervielle qui se place à la marge avec un mouvement constant d'aller et retour entre les deux rives. Hector Bianciotti, quant à lui, est hanté par la frontière qui permettrait de sortir de la pampa infinie. Finalement la question de la langue n'est pas seulement au centre des réflexions des écrivains de l'avant-garde argentine mais aussi un enjeu social de large envergure. Elle témoigne d'une inquiétude qui n'est pas un purisme langagier, mais bien le constat que les immigrations européennes ont eu une répercussion sur la langue littéraire argentine.

3.1. Un cosmopolitisme légitime et un cosmopolitisme babélique : le cas de Silvia Baron Supervielle et d'Hector Bianciotti

Lorsque nous avons demandé à Silvia Baron Supervielle son parcours linguistique avant de s'installer en France, elle nous a expliqué qu'elle devait cette proximité avec le français à sa grand-mère paternelle et à son désir de transmettre cette langue. Sa ville natale facilitait cette transmission linguistique. Et l'écrivaine de préciser que cette langue est « venue d'une façon naturelle parce qu'[elle est] née à Buenos Aires » (SBS, Entretien, 3). Depuis 1870, la ville a été pensée par les élites comme une ville cosmopolite et dépositaire des aspirations à la modernité pouvant se résumer à un « projet urbain [combiné à l'] immigration²¹² ». Silvia Baron Supervielle rappelle tout au long de son œuvre que « l'Argentine [est] un pays d'émigration » (SBS, *CAS*, 112). L'image du Río de la Plata est

français. Le groupe de Florida est soutenu par des figures comme Jules Supervielle, Paul Valéry, Valery Larbaud, Guillaume Apollinaire ou Marinetti. D'ailleurs, chaque groupe parrainait une série de revues. Pour Boedo, *Los Pensadores* (1922-1926) et *Claridad* (1926-1941) tant que le groupe Florida dirige simultanément ou successivement *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1924-1926), *Inicial* (1923-1926) et *Martín Fierro* (1924-1927).

²¹¹ Ricardo Piglia, « Memoria y tradición » dans Ana Pizarro (comp.) *Modernidad, Postmodernidad y Vanguardias : situando a Huidobro*, Séminaire International sur les Avant-gardes et modernités, Santiago de Chile, 4-7 décembre 1991, Santiago de Chile, Ministère d'éducation, Fondation Vicente Huidobro, 1995, p. 60.

²¹² Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina, op. cit.*, p. 37.

matière poétique chez l'écrivaine qui évoque une frontière liquide, suggérant la mobilité, l'hétérogénéité, la flexibilité et l'insaisissabilité des frontières. Silvia Baron Supervielle, par son écriture, déjoue constamment la distance qui la sépare du pays natal à cause de la fluidité des eaux de l'Atlantique. Hector Bianciotti raconte dans son premier volet autofictionnel, *Ce que la nuit raconte au jour*, que la frontière est, à ses yeux, liquide uniquement lorsqu'il s'agit de la traversée de ses aînés depuis le Piémont jusqu'à la pampa argentine²¹³. Pour lui, à la différence de Silvia Baron Supervielle, la bordure de la frontière doit être solide, visuelle pour tracer une ligne de démarcation entre la rusticité de la pampa et la ville en tant qu'espace esthétique des arts et des lettres. Les différentes perceptions de la frontière chez nos écrivains ont eu des effets sur l'idée qu'ils ont développée de la langue. D'un côté, Silvia Baron Supervielle assume « l'histoire du multilinguisme qui la précède et qui plane sur sa propre histoire familiale²¹⁴ ». De l'autre, Hector Bianciotti considère que l'assimilation d'une langue s'est faite par l'interdiction de celle de ses aînés. Comprendre cet aspect chez nos écrivains permet aussi de les situer dans la période où les langues venues avec les immigrations, selon le contexte socio-culturel, deviennent soit marginales soit matière littéraire.

Nos écrivains ont mentionné que leurs origines se trouvent de l'autre côté de l'Atlantique. Selon Silvia Baron Supervielle, tous les Argentins et les Uruguayens sont européens parce que leurs parents et grands-parents ont débarqué à Buenos Aires ou à Montevideo à la fin du XIX^e siècle²¹⁵. L'Europe est une sorte de « mère patrie » pour les Argentins « bien que cette patrie circulât déjà diluée dans leurs veines, elle y gardait sa couleur distincte flamboyante » (SBS, *RO*, 8). Dans *Lettres à des photographies*, elle reconstitue le passé familial en revenant sur les origines à la fois basques et uruguayennes de sa mère et les origines françaises de son père :

Les Français, arrivés de Bayonne, Bordeaux ou Bilbao sont basques ou béarnais. L'immigration française au Río de la Plata fut supérieure à celle des autres pays d'Europe. [...] Plus tard, l'entrée des Français ralentit et celle des Italiens et des Espagnols redoubla. (SBS, *LAP*, 81).

Dans les premières années de son indépendance, l'Argentine a suivi une politique qui a favorisé et encouragé l'immigration. Cette initiative avait une double vocation : faire venir des Européens pour peupler un territoire et consolider la nation en délimitant les frontières, et, sous un prétexte civilisateur, éradiquer la « barbarie » indigène, voire espagnole, par

²¹³ Hector Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset, 1992, p. 270.

²¹⁴ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, op. cit., p. 287-288.

²¹⁵ Silvia Baron Supervielle, *Chant d'amour et de séparation*, Paris, Gallimard, 2017, p. 86.

l'européanisation. Ainsi, la culture et les langues européennes faisaient partie de cette « nouvelle synthèse culturelle²¹⁶ » dans l'imaginaire des élites intellectuelles. Sarmiento estimait que, parmi les pays du continent, seule l'Argentine pouvait accueillir les travailleurs européens, et que, par leur effort, ils pouvaient transformer les terres désertes de la pampa en terres fécondes. Pour Silvia Baron Supervielle, « [p]lus que de routes, Sarmiento avait rêvé de fleuves » (SBS, *RO*, 85), tel un flux continu d'immigrés européens peuplant les vastes terres de la pampa. Juan Bautista Alberdi explique que cette immigration devait être civilisée et apporter un savoir-faire industriel. Dans *La Rive orientale*, Silvia Baron Supervielle détaille comment les immigrés et leurs descendants se sont coulés dans le mode de vie locale, notamment en Uruguay. L'écrivaine est « la descendante de deux jeunes hommes qui s'évadèrent de leur destin pour en construire un autre de l'autre côté de la mer » (SBS, *LAP*, 30), devenant plus tard « le souvenir du sang [qui] reste unique comme la mer qui désunit les continents » (SBS, *CAS*, 85).

Si cette immigration s'assimile au territoire, il existe une autre immigration en-dessous des attentes des élites intellectuelles. Cette vague immigratoire de la fin du XIX^e siècle, originaire des régions les plus pauvres du sud de l'Europe, n'était ni alphabétisée, ni qualifiée pour le travail dans l'industrie. En outre, ces immigrés étaient imprégnés d'idées socialistes, anarchistes et de revendications sociales en sorte que peupler, selon Fernando Aínsa, apparaissait comme le synonyme de corrompre²¹⁷. En effet, les dirigeants du pays comprennent que l'immigration éduquée et civilisée choisit des pays libres, développés et stables économiquement comme les États-Unis. L'œuvre fictive et autofictionnelle d'Hector Bianciotti aborde cette question en racontant comment ces aînés « avai[ent] été envoyé[s] par le gouvernement distributeur de terres vers le centre du pays, vers la plaine vierge où ne tarderaient pas à lever les premiers champs de blé » (HB, *ANA* (FR), 13). Plus que la dureté de la vie paysanne, l'écrivain détaille, dans son ouvrage, les corps usés par le travail de la terre et les dures conditions de vie. Grâce à l'éloignement et à la sécurité que lui apporte la langue française, Hector Bianciotti peut rendre hommage à ces femmes qui, comme sa mère, sont nées ou arrivées trop jeunes dans ces espaces inhabités et qui, malgré ce travail éreintant, avaient « de la grandeur et de l'amour de la patrie dans [leur] tâche » (HB, *SMC*, 83) :

²¹⁶ Beatriz Sarlo, « Oralidad y lenguas extranjeras » dans *Ensayos Argentinos, op. cit.*, p. 274.

²¹⁷ Fernando Aínsa, « Entre Babel y la tierra prometida. Narrativa e inmigración en la Argentina », *Les Cahiers ALHIM*, Migrations en Argentine, n° 1, 2000, p. 172.

Mères transhumantes de patries, du moindre trait d'un peuple [...] venues de l'autre rive des mers fonder robustement leur vie sur un sol sans entraves. [...] Elles emportèrent dans leur mémoire que le savoir des pâtres, la science des semailles et l'astuce des saveurs, qui est le génie des pauvres. [...] Tout ce qu'elles firent, c'est comme s'il n'avait pas été. Nul ne les célèbre, nul ne les a jamais connues vraiment [...]. (HB, *SMC*, 81)

Bianciotti retrace la vie vouée au travail de ces paysans immigrés chez qui s'instruire est une exception. Lui-même en apporte la preuve car « [c]ôûte que côûte, [il] était arrivé à avoir de l'instruction » (HB, *SMC*, 82). D'abord grâce aux revues auxquelles son père était abonné puis grâce à son désir de tout apprendre pour s'émanciper de cette vie paysanne. Tout ce qui est raconté dans son œuvre montre bien que le mythe civilisateur cède la place au mythe babélique²¹⁸. En effet, entre 1880 et la Première Guerre mondiale, la ville de Buenos Aires devient un lieu où les hispano-créoles ne se reconnaissent plus, ayant même changé leur rapport à l'espace urbain devenu chaotique. Plus de la moitié de la population de Buenos Aires « n'est pas cosmopolite mais simplement étrangère²¹⁹ ». Face à ce phénomène, les réponses des intellectuels consistent en une idéalisation d'un passé hispano-américain qui n'existait plus et dans le mépris de cette immigration européenne. Leopoldo Lugones revendique la tradition *gauchesca* comme modèle de l'identité nationale avec la revalorisation du *Martín Fierro* de José Hernández. La génération des intellectuels des années 1900 est partie à la recherche de cette âme nationale ayant comme principale référence l'*Ariel* de José Enrique Rodó. Dans les premières décennies du XX^e siècle, l'émigré, auparavant considéré comme un agent civilisateur, devient celui qui doit être civilisé par la société argentine. En 1910, l'historien et critique Ricardo Rojas propose que l'éducation devienne le facteur d'alphabétisation et d'intégration des enfants d'immigrés au sein du système éducatif public, laïc et gratuit, afin de résorber tout clivage culturel. Ainsi « l'école publique apprend à être argentin²²⁰ ». L'école a pour rôle d'offrir une « éducation patriotique », orientée vers l'assimilation de la population étrangère et l'homogénéisation linguistique²²¹. Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti considèrent que l'école a été un outil important pour renforcer cette « argentinité » : « À l'école on était tous très argentins mais étrangement, et c'est une très jolie histoire, nous allions chez les amis et on voyait tout d'un coup que ces

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 38.

²²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²²¹ Yolanda Hipperdinger, « Conservación/desplazamiento de lenguas inmigratorias en el sudoeste bonaerense: Evolución del multilingüismo inmigratorio en la Argentina "monolingüe" », dans Georg Kremnitz et Joachim Born, *Lenguas, literaturas y sociedad en la Argentina. Conversaciones sobre investigación en Argentina y en países germanófonos*, Actes du colloque de Vienne 25-28 mars 2003, Wien, ed. Praesens, 2004, p. 134.

amis, ces jeunes, parlaient une autre langue avec leurs parents » (SBS, Entretien, 4). Hector Bianciotti, en revanche, raconte que l'espagnol a été imposé par ses parents, le piémontais devenant une langue interdite, « [déléguant] à des instituteurs de fortune le soin de [les] aider à devenir de vrais Argentins » (HB, *TOA*, 136). C'est à l'école qu'il s'appliquait « à exceller dans la langue des autres » (HB, *NRJ*, 82), portant en soi le sentiment d'être l'immigré « qui tâche de rivaliser avec l'autochtone afin de devenir son pareil [...] » (HB, *NRJ*, 111). Le cas de l'écrivain révèle que ses parents, par ce geste, avaient une volonté d'assimilation en renonçant à lui apprendre le piémontais et que l'école était l'instrument de l'ascension sociale et académique.

Si l'éducation est un outil pour s'intégrer à la nation, elle n'est pas imperméable aux hiérarchies culturelles. Ainsi, les élites ont attribué des valeurs différentes aux langues étrangères. Le contexte socio-culturel définit une bonne ou mauvaise relation avec la langue étrangère selon son origine. Les langues étrangères écrites et parlées par les lettrés et la bourgeoisie sont alors considérées comme légitimes et ne peuvent entraver la consolidation d'une littérature argentine. Ces élites, ayant une maîtrise parfaite de l'espagnol rioplatense par les relations de sang et d'héritage, ne seront pas contaminées par ces langues venues d'ailleurs. Au cœur de cette hiérarchie existe un paradoxe : les élites devaient, selon Axel Gasquet, « proposer une certaine forme unificatrice de la littérature nationale pour aider à forger la nation ; mais ce processus, en raison de leurs idées, devait passer nécessairement par tout un itinéraire tortueux qui récupérait ce qu'il y avait de "meilleur" dans les langues non hispaniques²²² ». C'est notamment le cas de Victoria Ocampo, Delfina Bunge, María Rosa Olivier et Carmen Peers pour qui, grâce à l'entourage, « la langue étrangère ne s'apprenait pas, elle *se transférait* des institutrices ou des livres comme une osmose²²³ ». Dans ce milieu de la bourgeoisie, surtout chez les femmes, les langues comme le français leur permettaient d'accéder à l'art et à une certaine littérature dirigée vers les jeunes filles. Le français, durant cette période, s'apparentait à un genre littéraire²²⁴ : la poésie. Le vers en français était voué à l'utilisation féminine de la langue étrangère. Il était associé au genre poétique, qui ne pouvait se traduire parce qu'il permettait de dire plus que ce qui était acceptable en espagnol sur le plan de la pudeur et de l'intimité. Quand Victoria Ocampo, au début des années 1920, écrit son premier essai en prose d'ordre littéraire et autobiographique, *De Francesca à Béatrice à*

²²² Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde, op. cit.*, p. 114.

²²³ Beatriz Sarlo, *La Máquina cultural maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007, p. 94. [Texte original : « [...] la lengua extranjera no se aprendía, sino que se trasladaba de las institutrices o desde los libros como por ósmosis »]

²²⁴ *Ibid.*, p. 96.

travers la Divine Comédie (1924) écrit à l'origine en français puis traduit en espagnol par Ricardo Baeza²²⁵, elle est consciente d'enfreindre les règles de son cercle social en allant au-delà de ce qui lui est autorisé.

Bien que Silvia Baron Supervielle partage le même milieu culturel, son rapport à la langue est différent de celui de Victoria Ocampo. Tout d'abord, l'écrivaine explique que sa première langue a été l'espagnol que les enfants de sa génération pratiquaient dans la rue, avec des amis et à l'école. En revanche, il y avait l'autre langue qui se parlait à la maison « qui venait par-delà la mer » (SBS, *LAP*, 44), des « langues jumelles ainsi que la nostalgie des [siens], l'appel au voyage, le désir de voir Paris [...] » (SBS, *CAS*, 87). Elle nous a indiqué, lors de notre entretien, qu'il y avait une nostalgie non reconnue chez les aînés venus soit en Argentine soit en Uruguay et qui apprenaient l'espagnol pour s'intégrer au pays d'accueil le plus vite possible. Le français a été, pour elle, un héritage et non un transfert parce que sa grand-mère comme les immigrés de vieille date et ces camarades les plus âgés s'assimilaient ou « devenaient tout de suite de ce pays mais la langue [étrangère] ne se perdait pas » (SBS, Entretien, 4). En outre, l'écrivaine évoque la « nostalgie de ces langues diverses, de ces gens venus de loin, des souvenirs qu'ils nous transmettaient. [...] Tout venait d'ailleurs. On changeait de langue continuellement²²⁶ ». Elle a connu l'environnement multilingue et multiculturel propre au Río de la Plata qu'elle entend retrouver par le moyen de l'écriture.

Toutefois, il existait une « autre langue », qui appartenait aux émigrés, lisible sur les panneaux commerciaux, les journaux et les tracts politiques destinés à ces communautés. L'espagnol est acquis et adopté si tardivement qu'il pâtissait d'une prononciation précaire et déformée par des accents exotiques. Les immigrés qui n'ont pas comme langue maternelle l'espagnol rioplatense sont d'emblée exclus du cercle des langues étrangères dites cultivées. Un tel conflit entre les langues montre aussi qu'il y a une sélection qui repose sur la différence

²²⁵ Dans son discours de réception à l'Académie argentine de Lettres le 23 juin 1977, Victoria Ocampo évoque cet épisode qui a été important pour son parcours d'écrivaine. L'écriture de son essai sur Dante a coïncidé avec la célébration du 600^e anniversaire de la mort du poète auquel elle voulait rendre plus qu'un hommage avec un texte plus personnel. Après être découragée par Paul Groussac sur la thématique choisie, elle décide de mener à bout son projet : « Cet homme ne se rendait-il pas compte que rien n'était plus personnel pour moi, à ce moment-là, que la *Divine Comédie*. Elle faisait partie de mon auto-éducation ». C'est ainsi que *De Francesca à Béatrice [...]*, écrit en français, est publié en 1924 à l'instance de José Ortega y Gasset à Madrid dans la collection de la Bibliothèque de la Revista de Occidente traduit en espagnol par Ricardo Baeza. De même le livre d'Ocampo sera publié à Paris chez Bossard en 1926. À ce propos consulter Victoria Ocampo « Femmes à l'Académie » dans *En Témoignage*, préface de Silvia Baron Supervielle ; traduit de l'espagnol (Argentine) et postface par Anne Picard ; avant-propos de Eduardo Paz Leston, traduction de *Testimonios*, Paris, éditions des Femmes-A. Fouque, 2012, p. 409-415.

²²⁶ Marie-Odile Germain, « “Les deux rivages” Entretien avec Silvia Baron Supervielle », *Revue de la BnF*, n° 38, février 2011, p. 11 [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-2-page-10.htm>, Consulté le 04/02/2020.

sociale, la précarité et l'insuffisance d'assimilation volontaire. Ces aspects sont relevés par Hector Bianciotti qui raconte comment ses parents ont eu « la clairvoyance d'imposer à leurs enfants l'usage unique de l'espagnol dans une contrée où le dialecte piémontais demeurait une habitude tenace » (HB, *NRJ*, 82). La langue des parents est interdite car « le père et la mère avaient souffert de ne pas bien parler la langue de leur pays d'adoption » (HB, *TOA*, 136). La suprématie d'une langue sur une autre a pour objectif de s'intégrer à la collectivité en évitant que les enfants d'immigrés n'altèrent la langue du pays en faisant des fautes. À la différence du contexte familial de Silvia Baron Supervielle où existait le souci de *transmettre* la langue des aînés, chez Hector Bianciotti il fallait que la langue d'origine ne fût pas transmise, qu'elle s'achevât avec la génération des parents. Pour l'écrivain, un dialecte n'est pas une bonne chose parce qu'il « enferme un groupe de gens, les exile, les coupe de la vie », même si « la mort d'une langue est toujours triste » (HB, *SMC*, 243). Quelques années plus tard, en allant au Piémont, il constate que le dialecte disparaît progressivement de sa recherche des origines. Le sentiment d'être banni de la langue des parents et rejeté de la langue du pays natal, fait qu'il trouvera la sécurité dans la langue française et y verra le moyen de revenir au pays d'enfance.

Les élites intellectuelles et les classes patriciennes, qui étaient à moitié européisées, ont établi, selon le contexte social et culturel, un « cosmopolitisme légitime et un cosmopolitisme babélique²²⁷ » sur lesquels se réorganise l'imaginaire national. Victoria Ocampo illustre parfaitement ce cosmopolitisme légitime conditionné par la maîtrise de l'espagnol rioplatense qui régit sa production littéraire et le projet culturel de la revue et d'édition *Sur*. L'élan américaniste de Victoria Ocampo naquit d'un eurocentrisme extrême²²⁸ qui lui permettra de publier dans *Sur* « les plus grands écrivains de la planète en les mettant à la portée de tous en Amérique du Sud²²⁹ ».

²²⁷ Beatriz Sarlo, « Oralidad y lenguas extranjeras » dans *Ensayos argentinos, op. cit.*, p. 275.

²²⁸ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde, op. cit.*, p. 115.

²²⁹ Silvia Baron Supervielle, « L'Énergie spirituelle » dans Victoria Ocampo, *En témoignage, op. cit.*, p. 7.

3.2. Traductions et revues littéraires : voies d'accès aux littératures étrangères

En tant que ressource culturelle, la traduction est la langue *logique*²³⁰, mais « aussi [un] échange inégal²³¹ » entre la France et l'Amérique hispanique. Le système éditorial français a pris du temps pour traduire la littérature hispano-américaine. À partir de l'indépendance des États-nations, la traduction a établi un réseau d'agents interculturels et cosmopolites qui en a fait « la pierre angulaire d'une politique d'importation culturelle dont les orientations vont varier au gré des changements [des] pays mais aussi de la consolidation de [leur] système éditorial²³² ». Le traducteur a répondu aux attentes d'un champ culturel, d'un système littéraire et d'un appareil d'importation spécifique. Dans cette Amérique hispanique de la postindépendance, les écritures littéraires ont été stimulées par la traduction. D'une part, celle-ci fonctionnait, comme un laboratoire d'écriture ; d'autre part, elle a permis la circulation de modèles, de genres littéraires et de textes qui étaient préalablement choisis²³³. Historiquement, au cours des XIX^e et XX^e siècles, la traduction a été intégrée à la création poétique au point d'aider à forger une littérature exclusivement hispano-américaine. Selon Patricia Willson, la traduction occupe une place centrale dans un système littéraire lorsque trois conditions sont réunies. Premièrement, quand une littérature est récente dans son processus de constitution. Deuxièmement, quand cette littérature est périphérique par rapport aux littératures occidentales. Enfin, quand ces littératures traversent des crises ou des vides littéraires et que le travail des traducteurs-écrivains est capital pour surmonter cette crise de modèles dans une littérature nationale²³⁴. Des événements, comme la crise économique de 1929 en passant par la montée du fascisme, la Guerre civile espagnole et la Seconde Guerre mondiale, ont favorisé la création d'un marché éditorial local auquel s'ajoutent la croissance de l'indice d'alphabétisation et le développement d'un lectorat issu des classes moyennes et populaires. En effet, en Argentine, au Chili et à Cuba, c'est alors l'essor des maisons d'édition qui proposent dans leurs catalogues une littérature responsable

²³⁰ François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culture*, Paris, L'Herne, 2016, p. 90.

²³¹ Dominique Wolton, « La traduction, passeport pour accéder à l'autre » reprise du n° 56 de la revue *Hermès, Traduction et mondialisation*, vol. 2, 2010, dans Michaël Oustinoff (dir.), *Traduction et mondialisation*, Nouvelle édition [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2011, [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/editionscnrs/15039>

²³² Roland Béhar et Gersende Camenen, « Introduction » dans Roland Béhar et Gersende Camenen (dir.), *Scènes de la traduction France-Argentine*, Paris, Rue d'Ulm, 2020, p. 12.

²³³ María Carolina Domínguez, « La traducción literaria, “Un laboratorio de escritura”: Revistas culturales, género y plurilingüismo. Entrevista a Andrea Pagni », *Anclajes*, vol. XXII, n° 3, septiembrediciembre 2018, p. 127, [En ligne] URL : <https://doi.org/10.19137/anclajes-2018-2239> Consulté le 30/03/2022.

²³⁴ Patricia Willson, *La Constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2004, p. 33.

d'un point de vue moral et pédagogique, tout en étant accessible intellectuellement et économiquement. Ces revues et ces maisons d'éditions instaurent « une culture qui se démocratise depuis le pôle de distribution et la consommation²³⁵. » Dans le cas argentin, entre 1920 et 1930, il faut mentionner la bibliothèque du journal *La Nación*, la collection *Los Pensadores*, les éditions *Claridad*, la bibliothèque de *Crítica*, les publications de l'éditorial *Tor* et la revue *Leoplán* qui ont importé et traduit la littérature étrangère. Selon Patricia Willson, la littérature traduite faisait partie d'un ensemble de publications qui ne visait pas la nouveauté, mais la démocratisation du livre et l'élargissement du lectorat. La littérature traduite a été soumise aux modes de circulation et aux critères de sélection des textes en vigueur à cette époque²³⁶.

Au Chili, entre 1930 et 1950, l'essor vient des maisons d'éditions telles que *Ercilla*, *Zig-Zag*, *Nacimiento* et *Cultura* qui, par leurs différentes collections de littérature américaine, nord-américaine et européenne, diversifient leur public de tous les âges et leurs thématiques. D'après Luis Mizón, toute bibliothèque chilienne est alors issue de deux modalités. La première est liée aux exilés espagnols qui ont contribué à réanimer l'industrie du livre local²³⁷. Le poète signale que, depuis 1936, « [...] ils ont travaillé sans répit en Amérique latine avec l'objectif d'éduquer le peuple et de mettre à sa disposition la meilleure littérature²³⁸ ». La deuxième modalité, explique Mizón, découle de l'exil des intellectuels et des écrivains latino-américains dans les pays voisins, afin de réaliser une opération démesurée d'éducation populaire grâce à la traduction²³⁹. Ces exilés étaient, dans leur majorité, des membres du Parti Aprista Péruvien et des organisations de gauche, victimes de la répression de leurs États²⁴⁰. Par leur écriture, ils ont aboli la frontière entre littérature et politique en publiant des manifestes, des articles, des essais, de la poésie, des contes et des romans. En outre, ils ont collaboré avec la maison d'édition *Ercilla* et la revue du même nom, en traduisant les littératures étrangères. C'est le cas des écrivains péruviens *Ciro Alegría*, *Alberto Hidalgo* et *Antero Peralta*. Enfin à Cuba, entre les années 1920 et 1930, l'édition s'est davantage caractérisée par la qualité des œuvres publiées que par leur quantité. Durant cette période,

²³⁵ Beatriz Sarlo, *Una Modernidad periférica Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 19.

²³⁶ Patricia Willson, *La Constelación del Sur*, *op. cit.*, p. 47.

²³⁷ Bernardo Subercaseaux, « Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950 », *Revista chilena de literatura*, n° 72, abril 2008, p. 224, [En ligne] URL : <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952008000100011>, Consulté le 06/04/2022.

²³⁸ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario en París », *op. cit.*, p. 230.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Ricardo Melgar Bao, « Huellas, redes y prácticas del exilio intelectual aprista en Chile », dans Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina, vol. II. Los avatares de la « ciudad letrada » en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, 2010, p. 146.

différents groupes intellectuels cubains publient, par exemple, dans *El Arte (de Manzanillo)* ou la *Revista de Avance*²⁴¹. Ces maisons d'éditions avaient pour objectif de diffuser et de promouvoir la littérature, la poésie et la culture cubaines. Néanmoins, la plupart étaient des entreprises privées, majoritairement situées à La Havane. L'écrivain José Rodríguez Feo raconte « que les écrivains pour publier devaient payer les éditions de leurs livres²⁴² ».

Outre ces initiatives éditoriales, des revues, qui avaient un projet culturel bien défini, ont été créées par des intellectuels. C'est le cas d'écrivains « riches amateurs²⁴³ » originaires du Río de la Plata comme l'uruguayenne Susana Soca avec la revue *La Licorne* et l'argentine Elvira Alvear avec la revue *Imán*. Malgré leurs tirages limités, elles avaient cette démarche de diffusion et de partage culturel, loin de tout dilettantisme. Au Chili, les sept numéros de la revue *Mandrágora*, publiés entre 1938 et 1941, ont fait connaître la poésie de Paul Éluard, Vicente Huidobro et Rosamel del Valle tout en ayant l'ambition de promouvoir l'œuvre des jeunes poètes chiliens surréalistes et de faire connaître leurs idées sur la valeur esthétique et sociale de la poésie. À Cuba, dans les premières décennies de la république, plusieurs revues de grande qualité ont regroupé les meilleures créations artistiques et littéraires, entre autres *Revista Bimestre Cubana* (1910-1959), *Orto* (1912-1957), *Revista de Avance* (1927-1930), *Espuela de Plata*, (1939-1941). Toutes ces revues permettent de mieux comprendre la dynamique interne du processus culturel hispano-américain²⁴⁴. Au XX^e siècle, créer une revue équivalait à faire de la politique culturelle²⁴⁵. Les revues littéraires ouvraient un espace pour le débat esthétique, intellectuel et culturel et formaient des générations d'écrivains. Par le choix des textes, elles ont montré leur politique de traduction, conscientes de faire partie d'un champ culturel périphérique²⁴⁶. L'importation et la traduction des littératures étrangères sont une

²⁴¹ José Antonio Portuondo (dir.), Cira Romero (coord.), *Historia de la literatura cubana, tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*, auteurs du tome, Jorge Luis Arcos [et al.]; directeur du t. II, Enrique Sáinz, La Habana, Letras cubanas, 2003, p. 198.

²⁴² José Rodríguez Feo, « Las revistas *Orígenes* y *Ciclón* », *Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10, 1992, p. 42, [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1051, Consulté le 06/04/2022.

²⁴³ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, op. cit., p. 146.

²⁴⁴ L'écrivain et chercheur argentin Saúl Sosnowski remarque l'importance des revues dans l'histoire littéraire latino-américaine du XX^e siècle. L'auteur mentionne des revues telles que : *Martín Fierro*, *Sur et Marcha* ; *Repertorio Americano*, *Contemporáneos* ; *Amanta*, *Mito* ; *Orígenes*, *Casa de las Américas et Plural/ Vuelta* ; *Contorno*, *Zona Franca*, *Crisis et Mundo Nuevo*. Chaque revue reflète, par ses publications, les débats culturels et les positions esthétiques et idéologiques. À ce propos, consulter Saúl Sosnowski, « El lugar de *Hispanamérica* : Letras, ciudad y migración » dans Saúl Sosnowski (ed.), *La Cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Madrid, Alianza, ed., 1999, p. 11-12.

²⁴⁵ Beatriz Sarlo, « Intellectuales y revistas : Razones de una práctica », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10, 1992, p. 9, [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047, Consulté le 31/03/2022.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

manière d'atteindre un idéal culturel et cosmopolite. Silvia Baron Supervielle considère les revues comme des ponts littéraires :

Las revistas son los nuevos puentes; no solo propagan el reflejo de la literatura que sube del Nuevo Mundo, sino que preparan asimismo el terreno para los encuentros humanos. (SBS, *CLE*, 57 et 58)

Les revues sont les nouveaux ponts ; elles ne répandent pas seulement le reflet de la littérature qui émerge du Nouveau Monde, mais elles préparent aussi le terrain pour les rencontres²⁴⁷.

L'écrivaine indique à cet effet que « plus qu'une volonté politique [...] ces ponts de lumière se sont projetés grâce à la passion partagée par quelques personnes, la soif de savoir des auteurs, leur goût pour l'étrange et les langues différentes de celle que les lecteurs partageaient » (SBS, *CLE*, 64). C'est ainsi que les revues *Orígenes* et *Sur*, en tant que projets culturels, ont bâti des ponts transatlantiques grâce à la traduction. Les directeurs d'*Orígenes*, José Lezama Lima et José Rodríguez Feo, ont voulu situer la poésie cubaine dans les courants esthétiques contemporains tout en prônant l'universalisme. Il en va de même pour la revue *Sur* qui est devenue, selon Hector Bianciotti, « le lieu par excellence de la création et de la redécouverte littéraires. Pas seulement pour l'Argentine : toute l'Amérique du Sud en a bénéficié » (HB, *PTL*, 81). Nos écrivains, en tant que lecteurs de revues et de livres publiés dans des maisons d'éditions hispano-américaines, sont les témoins de cet essor de la littérature traduite, érigée en « littérature indirecte et marginale » (SBS, *CLE*, 23). Les projets entrepris par Victoria Ocampo et José Lezama Lima avaient un caractère cosmopolite et moderne, voulant contribuer à l'actualisation de la culture hispano-américaine via ses contacts avec l'Occident. Les revues *Sur* et *Orígenes* sont devenues de véritables machines culturelles²⁴⁸ avec pour référence symbolique et pour modèle de politique éditoriale le philosophe José Ortega y Gasset, qui revendiquait la même posture quant au contexte espagnol dans son projet de la *Revista de Occidente*. Chaque revue a constitué des réseaux internationaux par des choix littéraires, philosophiques et artistiques gouvernés par une vision de l'universel. Ainsi *Sur* s'est constitué un catalogue d'une grande diversité quant aux origines des écrivains et aux langues traduites alors que *Orígenes* a préféré inclure l'œuvre des écrivains hispanophones au milieu de traductions d'ouvrages écrits en anglais et d'autres en

²⁴⁷ Nous traduisons.

²⁴⁸ Francy Moreno H., *La Invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes. Dos revistas latinoamericanas del siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de investigación sobre América Latina y el Caribe, 2014, p. 35.

français. Comme l'indique Francy Moreno, la diffusion en Amérique latine de l'œuvre d'Albert Camus, Henry James, William Faulkner et Virginia Woolf est attachée à *Sur* et celle de poètes comme Wallace Stevens ou Juan Ramón Jiménez est liée à *Orígenes*²⁴⁹.

Ces ponts littéraires n'auraient pas été possibles sans le travail des traducteurs, qui pour Silvia Baron Supervielle, ont été « les véritables phares de tous les temps » (SBS, *CLE*, 65). Un travail pour lequel les écrivains-traducteurs se sont engagés profondément dans les revues littéraires. Dans *Sur*, les traductions du XX^e siècle sont entourées d'un « imaginaire de haut capital symbolique²⁵⁰ ». Dans le contexte argentin, les traductions faites à partir des années 1930 constituent une réponse à celles qui venaient d'Europe, dans un espagnol abstrait et international qui les plaçait dans « l'indétermination nationale²⁵¹ ». Avec l'essor du marché éditorial hispano-américain, l'Europe perd sa place de centre émetteur de littérature au profit de Buenos Aires et du Mexique qui ont produit, diffusé et traduit des livres dans une langue qui conservait des inflexions locales. L'écrivain Jorge Luis Borges a plaidé pour que ces traductions se situent dans un contexte régional et pour les nuancer avec des tonalités propres au pays d'accueil afin d'être reconnues par le lecteur. Des écrivains du *boom* hispano-américain comme Gabriel García Márquez et Mario Vargas Llosa ont évoqué la qualité des traductions publiées dans *Sur*. Un fait partagé par Eduardo Manet qui, pendant son adolescence, a lu les traductions faites par Borges. Au-delà de leur qualité, les traductions chez *Sur* se sont caractérisées par le fait d'avoir été les premières traductions argentines²⁵². Certaines sont devenues canoniques, elles n'ont pas été démodées au fil du temps, et elles ont circulé dans le continent comme si c'étaient des originaux, au point que ces productions profitent d'une « permanence symbolique²⁵³ ».

Dans le cas d'*Orígenes*, la traduction a permis de façonner une idée du poétique en le reliant avec l'identité nationale²⁵⁴. Au sein de la revue deux courants existent et se manifestent par l'option de traduction. La première sous la ligne de José Lezama Lima et Cintio Vitier qui ont suivi une tradition gréco-latine, hispanique et française. Le second est représenté par

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

²⁵⁰ Magdalena Cámpora, « ¿La versión de Babel? Imaginarios de lengua y traducción en la Argentina, 1900-1938 », dans *Scènes de la traduction France-Argentine, op. cit.*, p. 29.

²⁵¹ Anna Gargatagli, « Escenas de la traducción en la Argentina », dans Gabriela Adamo (comp.), *La Traducción literaria en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2012, p. 27.

²⁵² *Ibid.*, p. 25.

²⁵³ Magdalena Cámpora, « ¿La versión de Babel? [...] » dans *Scènes de la traduction France-Argentine, op. cit.*, p. 29.

²⁵⁴ Marina Popea, « Matices de la postvanguardia. Traducción de poesía en *Orígenes* (1944-1956) » dans César Zamorano Díaz (ed.), *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América latina*, Chile, éd. Cuarto Propio, 2018, p. 68-69.

José Rodríguez Feo et Virgilio Piñera dont les choix ont été plus hétérogènes (avec le surréalisme, l'existentialisme et le modernisme anglo-américain). La sélection de textes de Rodríguez Feo a pour but de diffuser les nouveautés littéraires étrangères et les débats suscités autour de la poétique. Lezama Lima et Vitier, quant à eux, sélectionnent des textes, non pas pour leur nouveauté, mais pour leur apport culturel et pour le fait qu'ils s'insèrent dans une tradition poétique tout en se positionnant de forme légitime dans le champ culturel²⁵⁵. Au Chili, la traduction s'est focalisée plutôt sur la poésie qui a mis à l'épreuve l'élasticité de l'idiome et qui a permis aux lecteurs d'accéder à une poésie étrangère encore inédite en espagnol, grâce aux traductions de poètes locaux. La génération de poètes des années 1938 a cherché le contact avec les grands classiques de la littérature en les lisant dans leur langue originelle ou dans des traductions faites au Chili. Ouvrant la voie à la génération de poètes nés à partir des années 1950, ils ont porté un regard critique sur les traductions faites en Espagne. Cela deviendra un moyen de raviver le castillan parlé au Chili²⁵⁶. Armado Roa Vial précise que pour une majorité de poètes chiliens, comme Jorge Teillier par exemple, la traduction est devenue un exercice intertextuel dans leur écriture poétique²⁵⁷. Luis Mizón explique que dans le Chili des années soixante, les sphères intellectuelles et littéraires s'étaient désintéressées de la poésie malgré la notoriété internationale de Pablo Neruda et Gabriela Mistral²⁵⁸. À Valparaíso, poursuit Mizón, la poésie devait se chercher « dans des bibliothèques perdues, inondées par les orages²⁵⁹ », où des vendeurs ambulants proposaient les livres des maisons d'édition pirates des exilés péruviens. Puisque la poésie était passée à la clandestinité, la génération de jeunes poètes, dont fait partie Mizón, était autodidacte. C'est grâce à la traduction des publications érudites des poètes et intellectuels exilés qu'ils ont pu accéder à l'hétérogénéité fertile des savoirs culturels et littéraires. Ainsi, « Borges au Sud et Lezama Lima au Nord sont les modèles de cet autodidactisme extrême²⁶⁰ » grâce auquel toute une génération de jeunes poètes et intellectuels latino-américains ont été éduqués.

La littérature traduite qui circulait dans les revues, les journaux et les livres a éveillé chez nos écrivains ce désir de pratiquer, d'une manière ou d'une autre, la littérature. Judith Schlanger explique que le fait d'admirer une œuvre artistique ou littéraire rapproche ou

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁵⁶ Armando Roa Vial, « Traduciendo poesía en Chile », dans *La Traducción literaria en América Latina*, *op. cit.*, p. 58.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁵⁸ Luis Mizón, « Bibliothèques du Sud », dans Luis Mizón, *Voyages et retours*, trad. de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, titre originel *Viajes y regresos*, Paris, Obsidiane, 1989, p. 6.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

sépare : « Admirer rapproche comme aimer rapproche : à travers l'attrait, la fascination, la délectation, l'immersion par choix et par goût. On touche ici à la générosité des lettres²⁶¹ ». Hector Bianciotti illustre cette question dans son premier volet autofictionnel avec la découverte de la poésie de Paul Valéry dans les pages du journal *La Nación*, qui avait publié des traductions des poèmes « Les Grenades » et « Air de Sémiramis », le 20 juillet 1945 suite au décès de l'écrivain. La poésie de Valéry a tissé un réseau de relations entre écrivains espagnols et hispano-américains qui ont admiré et traduit son texte « Le Cimetière marin ». Dans ce cas précis, explique Judith Schlanger, « l'admiration est féconde. Elle ressource, en retrouvant dans l'horizon du trésor inspiration, modèle et aliment²⁶² ». En surmontant les différences culturelles et géographiques, ces écrivains ont fait de Valéry un symbole de lucidité, de méthode logique appliquée à la création littéraire²⁶³. C'est un sentiment partagé par Bianciotti, pour qui la poésie de Valéry a franchi « [...] la barrière de la traduction, non, certes, sans pâtir, mais en préservant le fantôme de l'idée et comme l'écho d'une musique qui s'éloigne » (HB, *NRJ*, 174). Cette découverte est la preuve de la générosité et de l'accueil de la littérature que l'écrivain exprimera plus tard dans son discours à l'Académie française. L'admiration et l'attrait sont féconds aussi pour Luis Mizón, plus intéressé par la culture que par la langue française. Le poète note que « [la] plupart de la culture qui est vivante, que nous portons en nous, à laquelle on a accès, vient de la traduction » (LM, Entretien, 51). Pour Eduardo Manet, qui parlait l'espagnol et l'anglais à Cuba, « le français est surtout venu des auteurs traduits à l'espagnol, comme Proust et le théâtre de Molière » (EM, Entretien, 29). Dans cette période, la culture nord-américaine est très présente dans l'île et l'écrivain pouvait « [s]e tenir au courant de l'actualité artistique et littéraire parisienne à travers la presse des États-Unis [qu'il] recevait à Cuba » (EM, *UCP*, 28). Pour sa part, Silvia Baron Supervielle a embrassé et admiré les littératures étrangères grâce à la traduction. Contrairement à ce qu'on pourrait supposer sur l'écrivaine, à cause de sa proximité avec la langue française depuis l'enfance, elle a exprimé sa préférence pour les traductions surtout celles publiées dans les éditions *Sur* : « [...] j'ai commencé à découvrir cette chose de la littérature traduite et j'aimais beaucoup. Je n'achetais que ça, des livres traduits... ça m'inspirait » (SBS, Entretien, 5). Chez elle, le déterminisme d'une littérature et d'une langue nationale se trouve bousculé par la

²⁶¹ Judith Schlanger, *La Mémoire des aures*, préface de Christophe Pradeau, nouvelle éd., Lagrasse, Verdier, 2008, p. 91.

²⁶² *Ibid.*, p. 93.

²⁶³ Erica Duarte, « Paul Valéry como símbolo para las letras hispánicas » dans Manuel Bruña Cuevas, María de Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez et Anna Raventós Barangé (coord.), *La Cultura del otro, español en Francia, francés en España*, España, Universidad de Sevilla, 2006, p. 460, [En ligne] URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4047300>, Consulté le 01/04/2022.

fusion de la traduction et de l'écriture qui lui a donné « l'alternative littéraire d'être universelle sans délaisser sa condition d'hispano-américaine²⁶⁴ ».

Notre analyse vise à comprendre les conditions par lesquelles nos écrivains ont accédé à la culture et à la littérature françaises. Leurs parcours s'entrecroisent, convergent et prennent des chemins différents en fonction de l'histoire culturelle de leur pays natal. Au cours de nos entretiens avec trois de nos écrivains, la revue *Sur* est apparue comme un élément commun, ce qui prouve le caractère continental du projet culturel de Victoria Ocampo. Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti se rejoignent pour convenir que *Sur* a marqué des générations d'écrivains hispano-américains, et pas seulement argentins. Dans leurs entretiens, leurs préfaces et leurs œuvres littéraires, ils relatent le travail de la revue et évoquent son rôle de pont vers la littérature française et européenne. Le travail des écrivains-traducteurs comme Jorge Luis Borges et Juan Rodolfo Wilcock deviendra une référence pour Silvia Baron Supervielle. Le parcours de Wilcock converge aussi avec celui de nos écrivains en ce qui concerne l'exil et le changement de langue. Cette ligne chronologique se poursuit durant la période d'après-guerre où se situe Luis Mizón. Il a eu accès à *Sur* comme à d'autres revues de circulation locale telle *Orfeo*. Cette dernière a traduit et diffusé la poésie européenne contemporaine. Les lectures de Mizón se nourrissent aussi du catalogue de la maison d'édition *Fondo de Cultura Económica*, notamment d'œuvres d'écrivains et d'essayistes intéressés par la question culturelle et l'identité hispano-américaine. Pour le poète chilien, *Sur* présente un double visage : celui de Victoria Ocampo et celui de Roger Caillois. Ce dernier est devenu un médiateur, en collaborant d'abord avec *Sur*, puis avec *Les Lettres Françaises* avant de créer la collection « La Croix du Sud ». Cette vocation de passeur de Caillois se manifeste une fois de plus lorsqu'il traduit le recueil de poèmes de Luis Mizón « Terre Prochaine ». La période de l'après-guerre, coïncidant avec le régime péroniste en Argentine, a touché de près la revue *Sur*, qui était proche du champ littéraire franco-parisien. Parmi les traductions publiées dans la revue se trouvent le théâtre d'Albert Camus et celui de Jean Genet. Ces textes figurent dans les lectures d'Hector Bianciotti et révèlent les postures littéraires et idéologiques des collaborateurs de la revue. Nous verrons également comment Eduardo Manet hérite aussi de cette période de l'après-guerre en plein essor culturel cubain. L'écrivain évoque l'importance des revues littéraires dans son entourage, notamment *Sur* et *Orígenes*, qui ont développé des projets culturels similaires mais qui ont établi un rapport oblique entre leurs collaborateurs. Par ses volets autobiographiques, Eduardo Manet rend compte aussi de l'importance du

²⁶⁴ Frances R. Aparicio, *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*, Gaithersburg, Hispamérica, 1991, p. 25.

groupe culturel *Nuestro Tiempo* auquel l'écrivain a participé activement durant ses années universitaires.

3.3. La constellation *Sur* : De l'Argentine au reste du monde

Le projet culturel américaniste de *Sur*²⁶⁵ n'est pas né dans un vide culturel. Comme nous l'avons déjà indiqué, d'autres revues et maisons d'édition ont diffusé et traduit de la littérature étrangère pour un lectorat plus ample. Historiquement la revue se situe entre l'optimisme des années vingt et les années trente, connues comme « La Década Infame », que marquèrent les mouvements d'avant-garde. Les historiens et les critiques littéraires estiment que sans Victoria Ocampo, *Sur* n'aurait pas pu exister et que, par conséquent, c'est *Sur* qui a donné naissance au groupe du même nom, non l'inverse²⁶⁶. Plus qu'une mécène, Victoria Ocampo prend les décisions relatives au choix des membres du conseil de direction, aux collaborateurs locaux et étrangers, aux sélections des publications et des écrivains parce que « c'est son argent personnel qui prend en charge toutes les dépenses²⁶⁷ ». En outre, il faut préciser que *Sur* n'a pas été une revue exclusivement littéraire, elle s'est intéressée aux questions politiques, idéologiques, aux arts plastiques, à la musique, à l'architecture et au cinéma. La revue s'est caractérisée par une volonté pédagogique de démocratiser l'accès à la littérature. Elle avait comme références des revues étrangères qui partageaient des principes ou des projets similaires comme *The Criterion*, *Revista de Occidente*, *Commerce*, *New Directions*, *Partisan Review* et la *Nouvelle Revue Française*. Victoria Ocampo a souhaité que sa revue devienne l'équivalent latino-américain de cette dernière. Ce projet est une réponse au sentiment de marginalité vis-à-vis d'une culture européenne étouffante, comme l'indique Victoria Ocampo, il s'agit de cesser d'être enraciné dans la terre pour « devenir tremplin, [...] invitant au saut, au départ vers l'autre rive²⁶⁸ ». La directrice de *Sur* considère avoir une mission « illimitée et unificatrice²⁶⁹ » par la littérature, qui lui a offert « le moyen de construire et de se construire en franchissant toutes les frontières²⁷⁰ ». Ce qui n'a pas empêché le projet culturel

²⁶⁵ La revue *Sur* (1931-1991) est née sous l'initiative de Victoria Ocampo et les encouragements de Waldo Frank, José Ortega y Gasset et Eduardo Mallea ayant comme objectif de créer une revue littéraire qui pouvait diffuser l'œuvre d'auteurs étrangers et faire connaître celle des jeunes écrivains argentins et latino-américains. Les éditions SUR (1933-1983/2005-) sont fondées par V. Ocampo comme un projet annexe à la revue, avec un catalogue vaste et éclectique, constitué d'œuvres littéraires d'origines diverses, traduites en espagnol.

²⁶⁶ María Teresa Gramuglio « *Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental », dans *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II., *op. cit.*, p. 197.

²⁶⁷ Silvia Baron Supervielle, « L'Énergie spirituelle », dans *En Témoignage*, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁸ Victoria Ocampo, « Témoignage », dans *En Témoignage*, *op. cit.*, p. 45.

²⁶⁹ Silvia Baron Supervielle, « L'Énergie spirituelle », dans *En Témoignage*, *op. cit.*, p. 6.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

d'Ocampo de subir de dures critiques, notamment d'être qualifié d'« extranjerizante²⁷¹ » à cause de « l'ambition [...] de s'ouvrir complètement à la littérature et devenir une des revues plus notables du monde » (SBS, *CLE*, 62). La revue et les éditions *Sur* expriment clairement l'idéologie culturelle de la littérature argentine, à la recherche d'une expression propre, originelle, latino-américaine en ayant conscience de son caractère fragmentaire et récent. Elles ont recours à des littératures et à des langues étrangères sélectionnées en fonction de ce qui est traduisible, en rapport avec la langue et la culture de référence. Ainsi, « l'assimilation de modèles "universels" n'est pas "extranjerizante" mais un trait caractéristique argentin²⁷² ». Qui plus est, le travail de traduction mené par la revue *Sur* rejoint par anticipation l'ambition de l'Unesco, comme le rappelle Ocampo. La traduction a donné au lectorat hispano-américain « la possibilité d'entrer en contact avec des littératures du monde actuel, et en leur donnant la vision d'autres pays²⁷³ ». Il faut signaler un autre aspect très important chez Victoria Ocampo : c'est sa proximité avec la langue et la littérature françaises. Nous avons précédemment expliqué qu'elle avait à ce point appris le français dans l'enfance grâce à des institutrices qu'elle en avait fait une langue d'écriture, ce qui représenta, d'une certaine façon, une difficulté pour elle tout au long de son œuvre littéraire et autobiographique puisqu'elle devait s'auto-traduire en espagnol. L'importance de la langue et de la culture françaises pour la revue et sa directrice a permis à Hector Bianciotti de se reconnaître comme un héritier de *Sur*, qui l'a conforté dans sa croyance en la supériorité de la langue française dans le contexte littéraire et intellectuel²⁷⁴. De plus, l'écrivain rend hommage à Victoria Ocampo dans son œuvre : elle apparaît sous la figure de Madame Mancier-Álvarez dans *Sans la miséricorde du*

²⁷¹ Selon le dictionnaire de la Real Academia Española (RAE), le mot « extranjerizante » est défini comme celui qui a tendance à aller vers ce qui est étranger ou à l'imiter. En effet, les critiques virulentes contre la revue *Sur* et Victoria Ocampo les accusent de succomber à un snobisme par cette préférence de traduire et diffuser les œuvres d'écrivains étrangers. Sous le mot « extranjerizante » prédomine l'idée que le traducteur est incapable de percevoir l'étranger comme une menace à l'identité nationale. Le travail de traduction et l'écriture d'Ocampo ouvrent un passage où il est possible de se déplacer avec liberté entre différents espaces et langues. La traduction permet d'accéder aux littératures étrangères qui, sinon, seraient limitées à une élite polyglotte. Nous comprenons que Victoria Ocampo était une femme de son temps ; sa revue *Sur* était le reflet de ce qu'elle avait vécu en Europe avant la Seconde Guerre mondiale. Stefan Zweig évoque, dans *Le Monde d'hier*, cette liberté de se déplacer entre différents pays : « Une existence cosmopolite nous était possible, le monde entier nous était ouvert. Nous pouvions voyager sans passeport ni visa partout où il nous plaisait, personne n'examinait nos opinions, notre origine, notre race ou notre religion. Nous avions de fait – je ne le nie pas – infiniment plus de liberté individuelle, et nous ne l'avons pas seulement aimée, nous l'avons utilisée ». (Stefan Zweig, *Le Monde d'hier*, trad. nouv. de Serge Niémetz, titre originel, *Die Welt von gestern*, Paris, Belfond, 1992, p. 113)

²⁷² John King, *Sur: estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, trad. Juan José Utrilla, titre originel, *Sur: a study of the argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, México, Fondo de cultura económica, 1990, p. 249.

²⁷³ Victoria Ocampo, « La mission de l'intellectuelle devant la communauté mondiale », dans *En témoignage*, *op. cit.*, p. 246.

²⁷⁴ Judith Podlubne y Alberto Giordano, « Exilio y extraterritorialidad : Wilcock y Bianciotti », dans *Historia crítica de la literatura argentina*, *op. cit.*, p. 396-397.

Christ. Son portrait la montre comme une femme cultivée ayant le sens de la justice²⁷⁵. Enfin, n'oublions pas que Hector Bianciotti, dans ses débuts littéraires à Buenos Aires, a été proche du cercle de *Sur*. Il a été un collaborateur de la revue jusqu'à 1955, année de son exil, comme de celle de l'écrivain argentin Juan Rodolfo Wilcock²⁷⁶.

Dans la conférence intitulée « La mission de l'intellectuelle devant la communauté mondiale », Victoria Ocampo présente ce qui peut se considérer comme le manifeste de la revue *Sur*. D'une part, elle explique que l'orientation culturelle de la revue comme celle des pays « s'acquiert, notamment, à travers les grandes œuvres littéraires²⁷⁷ [...] ». D'autre part, elle déclare que la revue est dirigée vers une *élite* ouverte, « ceux qui apprennent vraiment à lire, [ceux qui cherchent] leur nourriture artistique, intellectuelle, spirituelle [...] Mais il nous revient, aussi, de la mettre à leur portée, de la leur offrir de la meilleure façon possible [...]»²⁷⁸. En effet, elle considère que toutes les traductions ne se valent pas. C'est là un aspect relevé par Hector Bianciotti qui, dans sa jeunesse, avait accès à des traductions qui n'étaient pas à la hauteur des œuvres littéraires. Bianciotti se souvient de *Madame Bovary* où le nom de l'héroïne et le titre du roman avaient été modifiés dans une version sud-américaine :

[...] Emma Rouault, « la femme adultère » selon le titre d'une traduction sud-américaine de jadis, où je lisais, Dieu sait à quel point métamorphosé, le roman de Flaubert. (HB, NRJ, 70).

En effet, Victoria Ocampo remarque l'importance du traducteur qui est l'intermédiaire entre un texte et le lecteur de l'élite, même si le premier « n'est généralement pas formé à une telle responsabilité et la proportion de traductions bâclées [...] est très importante²⁷⁹ ». La traduction doit être à la hauteur des attentes de ce lecteur exigeant, tel Hector Bianciotti qui, dans sa jeunesse, était à la recherche de nourriture spirituelle à travers la littérature et l'imagination pour se préserver du vide de la pampa. Il avait « beaucoup lu au moment de quitter le séminaire : à tort et à travers, avec fébrilité et une ferveur non exempte de snobisme » (HB, NRJ, 176). Pour Victoria Ocampo, la traduction d'œuvres littéraires de qualité est une affaire sérieuse et elle doit être considérée comme un art. C'est pourquoi, « il

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Evelin Arro, « El relato de la vuelta y una historia de amor. Sobre una novela autobiográfica del escritor argentino Héctor Bianciotti », [En ligne] URL : <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2008-2-arro-texto/>, Consulté le 05/04/2022.

²⁷⁷ Victoria Ocampo, « La mission de l'intellectuelle devant la communauté mondiale », dans *En témoignage*, *op. cit.*, p. 247.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

n'est pas de traducteurs valables hormis les écrivains authentiques²⁸⁰ ». Silvia Baron Supervielle met l'accent sur deux écrivains-traducteurs qui ont collaboré avec *Sur* et avec qui elle a une affinité liée à leurs parcours littéraires et à leur travail de traduction : Jorge Luis Borges et Juan Rodolfo Wilcock :

Parce que ça [les traductions] me faisait sentir à l'étranger. Je me disais ici il y a deux langues et peut-être dans cette ambiance un peu française j'étais avec ma grand-mère et tout ça m'ouvrait aussi ailleurs. Voilà un petit peu ce schéma naturel de toute cette époque et je lisais beaucoup d'Argentins. C'est pour ça que je les ai traduits parce que Borges je l'ai lu très tôt aussi Macedonio Fernández qui était son maître. Et il y avait aussi Wilcock, je me souviens aussi, qui écrivait en espagnol et qui traduisait une quantité d'auteurs. (SBS, Entretien, 5)

Il est indéniable que Borges dans l'œuvre de Silvia Baron Supervielle est une référence en tant qu'écrivain et traducteur. Nés en Argentine avec des origines uruguayennes, l'un et l'autre ont en partage des souvenirs et des nostalgies entre les deux rives du Río de la Plata. Exilés depuis l'enfance, ils pratiquent une écriture marquée par le brouillage des frontières entre poésie et prose. Ils chérissent les périphéries tout en étant « Argentin[s] et Étranger[s] [...] d'Ici et de Partout » (SBS, *ADF*, 70). Pour l'écrivaine, Borges représente « l'écrivain créateur [qui échappe] aux genres littéraires et classifications [et qui a la capacité] de recréer la littérature soit dans la langue maternelle, soit dans une langue étrangère » (SBS, *CLE*, 38). Il a la capacité de déjouer les frontières entre les langues et les littératures, où « les mots ne sont pas seulement des instruments de communication mais des symboles magiques et musicaux » (SBS, *CLE*, 42). Borges apparaît comme un traducteur d'avant-garde pour qui la traduction n'est pas la simple superposition d'une langue sur une autre. Avec la traduction de James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka et William Faulkner, Borges a mis à l'épreuve ses capacités linguistiques et son lexique, ce qui lui a permis de façonner sa propre écriture. Selon Patricia Willson, dans son analyse du parcours de l'écrivain en tant que traducteur, la « découverte » des littératures étrangères implique une sélection nouvelle qui met de côté l'importation des textes déjà connus. Les traductions de Borges des textes de Joyce, Woolf, Kafka et Faulkner sont une manière de mettre en lumière des textes moins connus et moins canoniques²⁸¹. C'est une attitude que partage Silvia Baron Supervielle dans sa propre expérience de traductrice. Elle traduit l'œuvre poétique des écrivains argentins en français. Elle explique que, pour un écrivain, « [l]e fait de dévier ses attentes vers une écriture

²⁸⁰ Victoria Ocampo, « Morale et écriture », dans *En témoignage, op. cit.*, p. 70.

²⁸¹ Patricia Willson, *La Constelación del Sur, op. cit.*, p. 169.

différente, et parfois opposée à la sienne, apporte de la compagnie et du confort [...]. Rentrer dans le mystère de l'autre est clarifier le sien. Je ressens l'aventure de traduire comme une initiation, un complément, une discipline » (SBS, *CLE*, 33).

Dans l'histoire de la revue *Sur*, la pratique de la traduction a connu deux périodes. Au début, la traduction est créative et permet aux écrivains de puiser dans leurs ressources pour nourrir leur écriture. C'est le cas de Borges pour qui la traduction est un acte d'appropriation d'un texte étranger, par exemple *The Wild Palms* de William Faulkner. La traduction, réalisée dans l'espagnol local, ici l'Argentine, devient la référence par rapport aux autres variétés linguistiques et culturelles de l'espace hispano-parlant²⁸². La deuxième période, à la différence de la première, implique la création d'une langue de traduction qui doit être soignée et neutre, obéissant, selon Patricia Willson, à l'imaginaire d'une retenue qui permette de surmonter les expressions locales : une langue qui est de tous les lieux mais qui n'appartient à aucun espace²⁸³. À la tête de ce deuxième courant se retrouvent José Bianco et Enrique Pezzoni qui ont encouragé, par cette pratique de la traduction, l'enrichissement de l'espagnol par l'introduction d'échos de langues étrangères. Juan Rodolfo Wilcock intègre la revue *Sur* en tant que traducteur à ce moment-là. Dans son expérience de lectrice, Silvia Baron Supervielle affirme sa préférence pour les traductions de ce dernier, car elle éprouve le sentiment de lire en deux langues :

Chaque fois que je voyais une traduction de Wilcock, je l'achetais. Et après, je l'ai traduit parce qu'il écrivait en espagnol au début. Il y a un très joli petit livre de poèmes qui s'appelle *Les Jours heureux*. Wilcock était un personnage qui me fascinait, je ne sais pas il a peut-être traduit cinq langues : l'anglais, le français...incroyable. C'est pour ça que je l'ai traduit moi-même et quand il est venu avec Hector Bianciotti en bateau en Italie parce qu'il voulait aussi partir. [Wilcock] a dit [...] : « Je voudrais écrire en italien parce que ça ressemble plus au latin ». (SBS, Entretien, 5)

Silvia Baron Supervielle décrit Juan Rodolfo Wilcock comme « le poète de toutes les langues²⁸⁴ », lui donnant la liberté de voyager entre différentes littératures. Lors de son exil, il a décidé de changer de langue et d'élargir son espace de création. Son parcours, comme les eaux du Río de la Plata, rejoint par certains aspects celui de Silvia Baron Supervielle et

²⁸² Le roman *Orlando* de Virginia Woolf a été traduit par Borges, ce qui lui a permis de circuler en Argentine et dans différents pays d'Amérique latine. Il est reconstruit et transformé par la traduction de Borges. Il a donc été lu dans le continent hispano-américain d'une manière différente. À ce propos consulter Patricia Willson, *La Constelación del Sur*, op. cit., p. 17.

²⁸³ *Ibid.*, p. 187-188.

²⁸⁴ Silvia Baron Supervielle, « Les visages et les mots » dans Silvina Ocampo, *Poèmes d'amour désespéré*, préf. et trad. de Silvia Baron Supervielle, titre originel, *Poema de amor desesperado*, éd. bilingue, Paris, José Corti, 1997, p. 8.

d’Hector Bianciotti, pour qui l’exil et la question de la langue sont des éléments clés du parcours littéraire. Tout d’abord, le multilinguisme de Wilcock, dont les origines sont anglaises et italiennes, est acquis par héritage familial, et pas dans le cadre de l’apprentissage scolaire. Une acquisition qui rappelle celle de Silvia Baron Supervielle pour qui le français est un legs. Hector Bianciotti est issu de cette immigration italienne pour qui le piémontais est devenu une langue interdite. Outre la langue, les trois écrivains ont en partage l’expérience de l’exil, qui matérialise le sentiment de retourner au pays des ancêtres et de compléter le cycle initié de l’autre côté de l’Atlantique. Il ne faut pas oublier que l’exil d’Hector Bianciotti et de Wilcock a aussi été motivé par la montée du péronisme dans un environnement devenu délétère. Dans son entretien avec Axel Gasquet, Bianciotti raconte que le conseil de Wilcock l’a conforté dans son choix de quitter le pays natal tombé sous « [l]e brouillard de l’oppression [...] depuis la mort d’Eva Perón » (HB, *NRJ*, 265). Les deux écrivains sont partis dans le même bateau. Arrivés en Italie, ils ont entamé leur parcours littéraire pour accomplir ce désir de reconnaissance au cœur d’une culture et d’une tradition littéraire auxquelles le premier s’est senti lié²⁸⁵ et pour lesquelles le second a ressenti une grande affinité. La production littéraire de Wilcock, dans le champ littéraire argentin, est très variée. Elle comprend de la poésie, des essais, des nouvelles, des comptes rendus, des traductions et des collaborations dans les revues littéraires (*Sur* et *Orígenes*) ainsi que dans les journaux *La Nación* et *La Prensa*. Il a également été directeur de *Verde Memoria* (1942-1944) et *Disco* (1945-1947). En tant que traducteur, Wilcock a collaboré avec des maisons d’édition argentines telles que *Sur* et *Emecé* entre 1945 et 1959. Comme nous l’avons indiqué, il fait partie de la deuxième période des traducteurs de *Sur* avec Enrique Pezzoni, Alejandra Pizarnik et Ernesto Sábato. À partir de 1957, le style littéraire de l’écrivain change pour un type de récit plus sombre et des expérimentations esthétiques loin de la dichotomie entre civilisation et barbarie de l’Argentine. Ses collaborations avec des maisons d’édition italiennes comme *Adelphi*, *Einaudi*, *Bompiani*, *Mondadori*, *Rizzoli*, *Il saggiatore* lui ont permis de travailler à la formation de leurs catalogues entre 1960 et 1978, date de son décès.

L’écrivain se caractérise par son plurilinguisme et son universalisme, des valeurs communes aux collaborateurs de la revue de Victoria Ocampo. En effet, John King explique que Wilcock incarnait « l’idéal de *Sur* : un écrivain original, un universaliste, un polyglotte et un traducteur habile²⁸⁶ ». Silvia Baron Supervielle le décrit de manière identique dans la

²⁸⁵ Silvia Catoni, « El caso Wilcock: un viaje hacia la extraterritorialidad », *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, n° 1, 2007, p. 30 [En ligne]

URL : <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/11198>, Consulté le 11/04/2022.

²⁸⁶ John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina*, op. cit., p. 157.

présentation de la traduction de son recueil de poésie *Los Jours heureux*. Pour elle, il est l'archétype de l'écrivain qui « embrasse toutes les langues et tous les pays, sans perdre son indépendance à leur égard, et se moquant des idées reçues sur l'écriture ou sur la langue, natale ou non, dans son œuvre et ses traductions²⁸⁷ ». Suivant ce modèle, l'œuvre littéraire de l'écrivaine est reliée à la traduction qui est devenue « la langue de nulle part » (SBS, *ADF*, 27), une langue transparente, fluide qui permet de s'accorder avec des accents et des sonorités différentes. En tant que traductrice, elle a choisi un corpus constitué majoritairement d'écrivains argentins avec l'objectif de « rapprocher l'Argentine de la France à travers ses traductions²⁸⁸ ». Seul le théâtre de Marguerite Yourcenar a été traduit par elle en espagnol²⁸⁹. Ici la comparaison avec Wilcock s'estompe parce qu'il a traduit en espagnol de la littérature et de la philosophie européennes. Lors de son exil en Italie, il collabore avec des maisons d'édition italiennes où ses traductions se font dans la langue du pays d'accueil. Il ne cherche pas à importer de la littérature argentine sur le Vieux continent. L'exil, en outre, a favorisé la pratique de l'auto-traduction chez les deux écrivains. Wilcock a produit deux livres : *Poesie spagnole* (1960) et *El Caos*. Ce dernier a été écrit, réélabore et retraduit par l'écrivain à deux reprises. À ses yeux, s'auto-traduire signifie se situer dans « deux contextes linguistiques et culturels différents tout en éliminant les distances géographiques et temporelles²⁹⁰ ». Pour sa

²⁸⁷ Silvia Baron Supervielle, « Préface » dans Juan Rodolfo Wilcock, *Los Jours heureux : poèmes*, trad. de l'espagnol et présentation par Silvia Baron Supervielle, titre originel, *Los Hermosos días*, Paris, la Différence, UNESCO, 1994, p. 10.

²⁸⁸ Marc Bourdeil, « De l'Argentine à l'expatriation : Juan Rodolfo Wilcock, Silvia Baron Supervielle, entre continuité et rupture », dans *Revue de littérature comparée*, n° 345, 2013, p. 39, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2013-1-page-33.htm>, Consulté le 11/04/2022.

²⁸⁹ Silvia Baron Supervielle a traduit de l'espagnol vers le français les œuvres des écrivains suivants : Jorge Luis Borges, *Los Conjurados*, (*Les conjurés*), Jacques Quentin, 1989 ; Macedonio Fernández, *Elena Bellamuerte*, (*Elena Bellemort*), José Corti, 1990 ; Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada* (*Papiers de Nouveau venu et Continuation de rien*), en collaboration avec Marianne Million, José Corti, 1992 ; Roberto Juarroz, *Fragmentos verticales* (*Fragments verticaux*), José Corti, 1993 ; Juan Rodolfo Wilcock, *Los Hermosos Días* (*Los Jours heureux*), La Différence, 1994 ; Macedonio Fernández, *Cuadernos de todo y nada* (*Cahiers de tout et de rien*), en collaboration avec Marianne Million, José Corti, 1996 ; Silvina Ocampo, *Poemas de amor desesperado* (*Poèmes d'amour désespéré*), José Corti, 1997 ; Silvina Ocampo, *La Lluvia de fuego* (*La Pluie de Feu*), Christian Bourgois, 1997 ; Teresa de Ávila, *Poesías* (*Cantiques du chemin*), Arfuyen, 1999 ; Arnaldo Calveyra, *El Libro del espejo* (*Le livre du miroir*), Actes Sud, 2000 ; Ángel Bonomini, *Torres para el silencio* (*Tours de silence*), Arfuyen, 2004, Alejandra Pizarnik, *Obra poética* (*Œuvre poétique*), en collaboration avec Claude Couffon, Actes Sud, 2005 ; Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (*Crépuscule d'automne*), José Corti, 2010 ; Jorge Luis Borges, *Poèmes d'amour*, Paris, Gallimard, 2014 ; La poésie d'Ida Vitale réunie dans le volume intitulé : *Ni plus ni moins*, en collaboration avec François Maspero, Éditions du Seuil, 2016 ; Jorge Luis Borges, *Le tango. Quatre conférences*, Paris, Gallimard, 2018. Les seules traductions du français vers l'espagnol concernent l'œuvre de Marguerite Yourcenar, *Las Caridades de Aloípio*, Visor, 1982 ; *Teatro*, Lumen, Tomo I, 1983, Tomo II, 1986 ; *Los Treinta y tres nombres de Dios*, Alción, 2003.

²⁹⁰ María Belén Hernández-González, « Juan Rodolfo Wilcock o la reescritura de sí mismo » dans *Boletín de literatura comparada*, n° 44, 2019, p. 44-45 [En ligne] URL : <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletinliteratura/article/view/2756>, Consulté le 11/04/2022.

part, Silvia Baron Supervielle a montré une certaine réticence à s'auto-traduire²⁹¹ pour la difficulté que représentait une telle tâche et aussi par habitude d'écrire dans une langue douce et transparente telle que le français. Le recueil de ses poèmes réunis dans le volume intitulé *Al margen/ En marge* (2013)²⁹² lui a permis d'accéder à une nouvelle expérience avec l'espagnol qui a dû être réinventé pour devenir plus doux et moins sonore afin de s'adapter au français. L'auto-traduction a fait que la langue de ces écrivains est constamment en déplacement au point de devenir insaisissable.

Le parcours de Wilcock se retrouve chez deux de nos écrivains, Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti, pour qui la langue « a été constamment reliée à cette étrangeté²⁹³ ». Pour l'écrivaine, le changement est accompagné par un désir d'universalité : parler toutes les langues et vivre dans tous les pays. En choisissant l'italien, Wilcock change de lectorat, de langue de traduction et de modèle esthétique ce qui suscite l'étonnement chez Hector Bianciotti qui se demande comment un écrivain « parfaitement bilingue anglais [...] a choisi une langue qui a une audience mineure [...] ». Qu'un argentin qui connaît admirablement une autre langue se consacre à l'italien c'est admirable²⁹⁴ ». Quand Wilcock arrive en Italie, explique Pablo Gasparini, il choisit l'italien, ou le toscan littéraire, car il considère que c'est la langue la plus proche du latin, et donc une langue de référence en opposition aux distorsions des dialectes²⁹⁵. L'exil volontaire a impliqué un exil linguistique, une rupture totale avec l'espagnol. Wilcock et Bianciotti abordent l'italien et le français avec un imaginaire linguistique de pureté²⁹⁶, se situant dans la tradition classique ce qui leur a valu d'être pleinement acceptés dans les milieux littéraires pour leur usage soutenu et leur souci de préservation de la langue. L'italien et le français représentent aussi deux panthéons littéraires qu'il faut constamment préserver contre toute contamination linguistique. À la

²⁹¹ L'œuvre de Silvia Baron Supervielle a été traduite en espagnol et publiée en Argentine par des traducteurs comme : *El Agua extranjera*, trad. Vivian Lofiego y Diego Vecchio, Córdoba, Alción, 2000; *La Línea y la sombra*, trad. Eduardo Paz Leston, Valencia, Pre-textos, 2002; *Después del paso*, trad. Silvia Baron Supervielle, Córdoba, Alción, 2003; *La Orilla oriental*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, *La Forma intermediaria*, trad. Juana Bignozzi, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

²⁹² Silvia Baron Supervielle décide, après des années d'hésitation, de faire un pas vers l'auto-traduction ce qui lui permet d'élargir sa réflexion sur la langue. La compilation de ses poèmes a été traduite par l'écrivaine avec la collaboration d'Eduardo Berti, Axel Gasquet, Vivian Lofiego et Diego Vecchio.

²⁹³ Carina González, « La escritura del afuera: Canibalismo y traducción en el exilio », *Hispanérica*, n° 127, 2014, p. 25, [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/43684823>, Consulté le 12/04/2022.

²⁹⁴ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada: Conversaciones con escritores argentinos de París*, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 2004, p. 112.

²⁹⁵ Pablo Gasparini, « Inmigración y bilingüismo literario: sobre las lenguas de Copi, Wilcock Perlongher y Bianciotti », *Hispanic Research Journal*, n° 3, vol. 10, 2009, p. 252, [En ligne] URL : <https://doi.org/10.1179/174582009X433202>, Consulté le 12/04/2022.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 253.

différence d'eux, pour Silvia Baron Supervielle l'adoption du français comme langue d'écriture ne signifie pas abandonner sa langue maternelle. Pour elle, le français représente une matière qui permet de créer sa propre langue et de retrouver l'espace et le silence du pays natal. Cet acte de création a pour but d'écrire dans une langue « infinie [...] compréhensible à tous » (SBS, *RO*, 97). Les parcours de Silvia Baron Supervielle et d'Hector Bianciotti montrent bien que la langue se situe dans l'extraterritorialité, qu'il s'agisse de naviguer en toute liberté, ou de s'enraciner dans une autre langue. La revue et les éditions *Sur* représentent, à leurs yeux, une fenêtre d'où regarder les littératures étrangères depuis le pays natal. L'un comme l'autre se situent ainsi dans la marge tout en estimant être au centre de la culture occidentale.

3.4. *Sur*, pendant et après la Seconde Guerre mondiale

La stratégie de *Sur* consistait à réunir des mouvements culturels européens, préalablement sélectionnés. Elle est devenue problématique pendant la Seconde guerre mondiale qui a marqué l'absence de collaborateurs français. Entre 1940 et 1945, *Sur* a accordé son soutien aux alliés prenant une position contraire à la politique officielle argentine de neutralité. Cette période correspond aussi avec les années sombres de la *NRF* qui, en décembre 1940, s'était interrompue pour réapparaître sous la direction de Drieu la Rochelle. Pendant l'Occupation la *NRF* se présente comme une revue de littérature destinée à assurer la permanence et la survie du patrimoine littéraire français. Toutefois la revue ne reflète pas les valeurs de cette sombre époque « par ce qu'elle dit et surtout par ce qu'elle s'interdit de dire²⁹⁷ ». Pour le champ littéraire franco-parisien, c'est une période difficile et obscure où tout acte déviant peut conduire à la censure. En Argentine, la revue *Sur* informe sur la nature de la guerre et les conséquences sur le champ culturel français. La collaboration entre Victoria Ocampo et Roger Caillois a donné naissance à un nouveau projet : *Lettres françaises*, publié pendant la guerre et qui a permis la collaboration d'écrivains français exilés. La fin de la Seconde guerre mondiale marque la reprise de la vie culturelle en Europe, mais correspond aussi aux années sombres du péronisme en Argentine. Entre 1946 et 1955, la revue *Sur* est témoin des changements qui s'opèrent au cœur du champ littéraire français avec de nouvelles tendances esthétiques et littéraires avec lesquelles *Sur* n'est pas très familier. Nous verrons comment cette période de l'histoire culturelle hispano-américaine intéresse Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón, à travers la collaboration d'Ocampo et de Caillois qui a permis une ouverture de la littérature hispano-américaine en France. L'analyse de cette période est

²⁹⁷ Pierre Hebey, *La NRF des années sombres : 1940-1941. Des intellectuels à la dérive*, Paris, Gallimard, 1992, p. 11.

l'occasion d'approfondir les choix de textes publiés dans *Sur*, grâce à Bianciotti qui propose deux exemples : le théâtre d'Albert Camus et le théâtre de Jean Genet. Ces deux traductions ont montré comment deux morales littéraires antagonistes ont cohabité dans *Sur*.

Pour Luis Mizón, mentionner la revue *Sur* signifie nommer Roger Caillois qui est devenu l'un des plus importants collaborateurs de la revue :

D'abord parce qu'il y avait Victoria Ocampo et parce qu'elle s'était liée d'amitié avec un Français qui avait émigré au moment de la guerre et ses écrits ont été très importants pour moi. Je les cherchais, je les lisais. Cet homme s'appelait Roger Caillois. Il avait fondé les *Lettres françaises* [...]. Les livres que je lisais de Caillois et parfois aussi dans la revue *Sur* ont été très importants pour moi. Je les cherchais, cette revue coûtait cher, ce n'était pas pour nous facile mais c'était précieux. Il y avait aussi le nom, la revue s'appelait SUR et ce monde du Sud pour moi c'était extrêmement important. (LM, Entretien, 57)

Lors de leur rencontre à Paris, chez Jules Supervielle, Roger Caillois est invité par Victoria Ocampo à prononcer une série de conférences en Argentine en 1939. Il y restera jusqu'en 1945 à cause de la Seconde Guerre mondiale. Avec ce séjour argentin, il se réconcilie avec la littérature, après avoir rompu avec le surréalisme. Grâce à Victoria Ocampo, il entre en contact avec le milieu littéraire argentin et hispano-américain. Tout en apprenant l'espagnol « [...] il découvre avec émerveillement [l'Argentine], d'autres pays du continent, et leurs écrivains : Árguedas, Carpentier, Asturias, Roa Bastos, Borges, Cortázar, Sábato, Vargas Llosa, Guimarães Rosa, Neruda, Juan Rulfo, Octavio Paz... » (HB, PTL, 83). C'est une période durant laquelle Caillois « s'imprègne de cet univers intellectuel, [et] se persuade de la richesse et de la nouveauté de ces talents²⁹⁸ ». La revue *Lettres françaises* qui représente la France libre depuis l'exil, a été financée par Victoria Ocampo et a été publiée entre 1941 et 1947 comme un supplément de *Sur*. La poésie occupe une place centrale dans cette nouvelle revue. Caillois a publié entre 1942 et 1943 les recueils poétiques *Exil* et *Pluies* de Saint-John Perse. Dans une lettre au poète, il dit « admirer [son] extraordinaire densité poétique²⁹⁹ ». Un sentiment partagé par Lezama Lima qui traduira et publiera *Pluies* en 1946 dans *Orígenes*, considérant qu'il n'était pas assez connu en espagnol. Les origines guadeloupéennes de ce poète, explique Luis Mizón, lui ont permis d'entrer en contact avec une autre Amérique. La poésie de Saint-John Perse, comme Bianciotti l'avait éprouvé avec Paul Valéry, avait la capacité de franchir la barrière de la traduction : « [lire] Saint-John Perse en traduction [et

²⁹⁸ Odile Felgine, « Préface » dans Roger Caillois et Victoria Ocampo, *Correspondance*, op. cit., p. 14.

²⁹⁹ Roger Caillois, Saint-John Perse, *Cahiers Saint-John Perse. Correspondance 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1996, p. 69.

après] le lire en français n'a pas ajouté grande chose » (LM, Entretien, 60). Comme Caillois et le poète guadeloupéen, Luis Mizón a vécu l'expérience de l'exil. Le poète chilien se sent profondément lié à la poésie de Saint-John Perse :

Il parle aussi d'exil, [...] et des princes de l'exil qui pour nous, les exilés, a un écho aussi parce que cette nostalgie on la porte toujours. La nostalgie de notre sud chilien, de notre monde... de là-bas, ce qu'on a vécu enfant. Saint-John Perse était pareil, [...] peut-être à cause de l'exil ou à cause de ses racines latino-américaines [...] j'étais plus proche que peut-être un lecteur français. (LM, Entretien, 61)

Lors de son retour en France, à la fin de la Seconde guerre mondiale, Caillois éprouvera la nostalgie pour le sud, notamment l'Argentine et ses paysages comme la Patagonie et les Andes. Mizón n'hésite pas à relier le nom de la revue *Sur* avec le sud qu'il a connu dans son enfance et sa jeunesse comme le port de Tuhualcano, la campagne de Chillán et Concepcion. Dans la revue *Lettres françaises*, Caillois a traduit et diffusé l'œuvre poétique d'écrivains tels que Gabriela Mistral, ce qui, selon Annick Louis, « atteste l'intérêt naissant de Caillois pour la poésie du sous-continent, qui est développé par la suite en France³⁰⁰ ». De son côté, Silvia Baron Supervielle explique, dans *Cambio de lengua para un escritor*, que Caillois était si profondément marqué par son passage en Argentine et la révélation de la littérature du continent qu'il « avait le besoin de la diffuser » (SBS, *CLE*, 64). Après avoir travaillé dans le comité de lecture de Gallimard, il propose la création de la collection « La Croix du Sud », différente de la collection « Du Monde Entier » déjà existante. Il voulait un espace réservé exclusivement à la littérature latino-américaine la plus authentique et libre de toute influence étrangère. Entre 1951 et 1965, il a fait découvrir à un lectorat français plus vaste l'œuvre de Borges et celle d'écrivains latino-américains contemporains en publiant de la fiction, à la différence de *Lettres françaises* qui se consacrait à la poésie. Il a été reproché à Caillois et à sa collection de classer dans une catégorie la littérature latino-américaine et de l'incorporer « aux lettres françaises [...] sous le signe de l'exotisme³⁰¹ » en pleine période du *boom* où les écrivains ne veulent plus être enfermés dans une catégorie. Selon Gustavo Guerrero, « La Croix du Sud » doit être située dans le contexte de l'après-guerre, marqué par la volonté d'établir des réseaux scientifiques et culturels avec l'Amérique latine. Cela coïncide avec le processus de

³⁰⁰ Annick Louis, « Étoiles d'un ciel étranger : Roger Caillois et l'Amérique latine », dans *Littérature*, n° 170, juin 2013, p. 75, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-2-page-71.htm>, Consulté le 10/11/2020.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 80.

formation des études latino-américaines en France qui ont pour objectif de comprendre les réalités du continent aux niveaux local et global³⁰².

Si le dialogue entre la France et l'Amérique hispanique s'intensifie avec le temps³⁰³, au Chili traduire de la poésie incarne un échange et « le témoignage d'une rencontre³⁰⁴ ». Luis Mizón évoque sa rencontre avec le poème « Ithaque » de Constatin Cavafy, traduit par le consul grec à Valparaíso et publié dans la revue des « Carabiniers ». Cet événement montre bien, comme l'indique Mizón, qu'« il y avait des gens qui atterrisaient à Valparaíso, qui venaient d'Europe et qui apportaient un savoir important pour nous » (LM, Entretien, 55). La proximité de la ville avec Santiago a une double conséquence : d'une part l'absorption des industries et du siège des entreprises, d'autre part le développement des échanges culturels et sociaux. Ainsi, la revue *Orfeo*, fondée en 1963 à Santiago par deux poètes, le colombien Jorge Vélez et le chilien Jorge Tellier, fait partie des lectures de Mizón. Elle réunissait le travail des poètes de différentes tendances esthétiques et de nationalités diverses, ayant comme principes fondateurs l'amour de la poésie et la liberté à l'égard des générations précédentes et des groupes intellectuels. Le numéro 19-20, dédié à la « Poésie allemande contemporaine » traduit par Vera Zeller, permet à Mizón d'accéder à l'œuvre poétique de Ingebor Bachmann, Paul Celan et Yvan Goll. À travers ces expériences, l'écrivain chilien montre bien qu'il n'est pas nécessaire de parler une langue pour approcher une culture et sa littérature. Lors de notre entretien, il nous a expliqué que lire en traduction lui a longtemps suffi car bien qu'il parle et lise désormais le français, la situation n'a guère évolué pour lui : les impressions, « [il] les avai[t] déjà par la traduction » (LM, Entretien, 80). De plus, comme nous l'avons vu, le poète chilien s'est formé par la lecture des écrivains hispano-américains qui, après-guerre, reviennent sur leurs origines et la culture hispano-américaine. C'est le cas de la maison d'édition mexicaine fondée en 1934, *Fondo de Cultura Económica*, dont les publications ont fait partie de la bibliothèque personnelle de Mizón, notamment pour sa vocation américaniste et ses collections « Tierra Firme » et « Biblioteca Americana ». Nous voyons comment Mizón par les livres et les revues a le sentiment de vivre un « événement fécond³⁰⁵ » qui développe sa sensibilité poétique à travers la lecture de textes traduits. La rencontre entre Mizón et Caillois, par l'intermédiaire de Gaëtan Picon, est aussi le signe que l'écrivain français reste

³⁰² Gustavo Guerrero, « La Croix du Sud (1945-1970) : génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana » dans *Re-mapping World Literature [...]*, *op. cit.*, p. 207.

³⁰³ Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 251.

³⁰⁴ Armando Roa Vial, « Traduciendo poesía en Chile », dans *La Traducción literaria en América Latina*, *op. cit.*, p. 63.

³⁰⁵ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 56.

sensible à l'Amérique latine et qu'il porte encore cette nostalgie de la culture hispano-américaine. Il fut le premier traducteur de Mizón, dont il publia en 1977, dans la *NRF*, le recueil « Terre prochaine ».

Chez Mizón, les lectures de type américaniste et les autres revues que *Sur* révèlent aussi une partie importante de l'histoire de la revue et des changements que traversait l'Amérique latine à partir des années 1950. Si entre les années 1945 et 1955 *Sur* était une référence culturelle et littéraire, cette situation change avec certains événements sociaux et politiques tels que la Révolution cubaine dans les années 1960 et la fin du régime péroniste en 1970. Ces faits ont entraîné des changements dans le contexte culturel et la revue n'a pas su les comprendre et s'adapter³⁰⁶. Prenons l'exemple de la non reconnaissance de l'importance culturelle de la Révolution cubaine qui a fait de l'île un nouveau pôle d'attraction à la fois pour les écrivains latino-américains³⁰⁷ et pour certains intellectuels et écrivains français tels que Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. L'adoption d'une ligne anti-cubaine dans *Sur* a eu pour conséquence la fin des collaborations avec des écrivains du *boom* et de toute une génération d'intellectuels qui adhéraient à la Révolution. Comme l'explique John King, c'était la première fois dans l'histoire culturelle de l'Amérique latine qu'un événement du continent prenait plus d'importance que l'Europe³⁰⁸. À partir des lectures de Luis Mizón, nous voyons que les poètes de sa génération ne s'intéressaient pas seulement à la littérature mais qu'ils étaient également concernés par les inquiétudes politiques et sociales et revendiquaient surtout une identité latino-américaine. Avec les dictatures militaires en Amérique latine dans les années 1970, les œuvres des poètes, des écrivains et des intellectuels prennent une dimension plus engagée envers ces régimes. Une posture que Mizón explique dans l'éditorial du numéro 3 de la revue *Confluences poétiques* : « [...] la communauté naturelle de la poésie et des poètes dépasse les contraintes politiques et pousse à les dépasser. Elle convient au grand mouvement de rapprochement que nous vivons dans le monde actuel³⁰⁹ ».

La fin de la Seconde guerre mondiale signifie la réouverture des canaux de communication avec le champ culturel européen, plus précisément français. La suppression temporaire de la *NRF*, après le suicide de son directeur Drieu la Rochelle, a laissé un espace que Sartre a voulu combler avec la fondation de sa propre revue, *Les Temps Modernes*, en 1945. Dans une lettre à Victoria Ocampo datée du 26 octobre 1945, Roger Caillois s'exprime sur

³⁰⁶ John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina, op. cit.*, p. 207.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 208.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 215.

³⁰⁹ Luis Mizón « Éditorial », *Revue Confluences poétiques*, n° 3, décembre 2008, p. 11.

cette nouvelle en disant que « la revue de Sartre, *Les Temps Modernes*, dont chacun attendait qu'elle remplaçât la NRF. Hélas ! C'est une revue surtout politique genre néo-marxiste où la littérature est sacrifiée (en nombre de pages et en qualité)³¹⁰ ». Dans cette période de l'après-guerre, la revue *Sur* établit des rapports avec Malraux, Camus et même Sartre avant que les deux premiers cités prennent leurs distances avec Sartre en raison de ses positions politiques. La revue a notamment suivi de près Sartre et son soutien au mouvement communiste, en opposition aux valeurs de *Sur* qui, pour sa part, soutenait la démocratie et l'humanisme tout en se situant dans une tradition universelle de mesure. L'essai de Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?*, publié en 1947, ayant comme sujet central la littérature engagée, met en évidence la difficulté de *Sur* à répondre à cette question. Les membres de la revue pensaient avoir une mission spirituelle auprès du lectorat hispano-américain. Une position humaniste loin de tout engagement politique à laquelle adhère Hector Bianciotti. Pour lui, l'écrivain doit témoigner de la douleur du monde, mais « pas de façon engagée et sartrienne en négligeant la littérature, dans le sens où Sartre disait que seuls les poètes y avaient droit et que le reste de la prose devait rester utilitaire³¹¹ ». *Sur* était en décalage par rapport aux nouvelles tendances du champ littéraire français. En effet, Sartre, à la différence des collaborateurs de la NRF, était moins familiarisé avec *Sur*. Le paysage littéraire parisien a changé en faisant de Saint-Germain-des-Prés l'épicentre de toute la vie littéraire. C'est l'époque où l'existentialisme et *Les Temps Modernes* offrent une image renouvelée de la France aux États-Unis et en Amérique hispanique, comme l'évoque Eduardo Manet :

De mon côté, je commençais à m'intéresser à la nouvelle vie littéraire française. Les journaux et les magazines américains avaient découvert l'existentialisme et les livres de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et Albert Camus étaient scrutés, analysés, virgule après virgule, pour essayer de comprendre ce que recouvrait cette étrange philosophie. (EM, UCP, 13)

Eduardo Manet évoque cette période où vivre en dehors des États-Unis, comme l'indique Herbert Lottman, « représentait déjà une forme de contestation, [où] Paris semblait un lieu de liberté aux Américains qu'ils fussent blancs ou noirs³¹² ». De même, des écrivains latino-américains, comme Pablo Neruda, se sont exilés à Paris pour leurs convictions politiques, ce qui a contribué à diffuser leurs œuvres en France. Ces changements dans le champ littéraire

³¹⁰ Roger Caillois et Victoria Ocampo, *Correspondance*, op. cit. p. 244.

³¹¹ Jean Royer, « Hector Bianciotti. Le voyage à travers les langues », *Écrivains contemporains. Entretiens 4 : 1981-1986*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 195.

³¹² Herbert R. Lottman, *La Rive gauche : du Front populaire à la guerre froide*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 325.

français ont conduit *Sur* à prendre une certaine distance avec les positions marxistes de Sartre et à faire de Camus « le mentor de la décennie³¹³ ». L'œuvre littéraire de ce dernier est traduite et publiée dans la revue, notamment sa pièce de théâtre *Caligula* dans deux numéros de mars et avril 1946. Une version qui a pu être incluse dans la traduction du théâtre de Camus que Hector Bianciotti se rappelle avoir eue entre les mains dans son deuxième volet autofictionnel. Il raconte que, étant un jeune acteur débutant en Espagne dans les années 1950, il a vécu son premier changement de langue. Au cours de son expérience au théâtre et au cinéma, il lui a fallu gommer son accent argentin et adopter l'accent castillan de Madrid :

C'était, ce jour-là, la traduction argentine du théâtre d'Albert Camus, en fait, de ses trois premières pièces : *Le Malentendu*, *Caligula*, et *L'État de siège*. Je n'allais pas ouvrir le volume, sa présence à portée de la main me suffisait pour me donner une contenance, et le nom de l'auteur – caractères rouges sur papier coquille d'œuf –, pour m'accorder du prestige. (HB, *PLA*, 265)

Dans *Sur* comme chez Bianciotti, le régime péroniste est omniprésent créant une période d'incertitude et de menace contre l'art et la liberté intellectuelle. La censure du gouvernement de Perón contre la mise en scène de la pièce de Camus *Le Malentendu* en 1949, année de la visite de l'écrivain français à Buenos Aires où il refuse de donner des conférences, est considérée par Victoria Ocampo comme « une forme de solidarité envers tous les écrivains argentins opposés à la dictature, et pas seulement une protestation contre la censure appliquée à son œuvre³¹⁴ ». En effet, l'œuvre littéraire de Camus s'accorde au contexte que traverse l'Argentine à ce moment-là. C'est le cas de *L'Homme révolté* qui pouvait s'employer contre Perón. Un sentiment de révolte et de peur qu'Hector Bianciotti a éprouvé à Buenos Aires et qui a persisté durant son exil. Il a ainsi raconté avoir longtemps sursauté à cause du bruit des pneus de voitures circulant dans la nuit, qui lui rappelait la police à la recherche d'opposants pour les emmener au commissariat. En outre, avoir entre les mains cet exemplaire, en plus de lui donner de l'assurance, lui accorde du prestige. Comme pour *Sur*, l'œuvre de Camus représentait une « vision morale de l'intelligence, clarté et classicisme de la France triomphante sur le chaos et la barbarie³¹⁵ ». Ces caractéristiques sont présentes dans le non-style de Camus qui « s'est [...] voulu "classique" et non "lyrique³¹⁶», qui comme Sartre et Paulhan, a voulu en finir avec la crise misologique des dernières décennies pour établir un

³¹³ John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina*, op. cit., p. 170.

³¹⁴ Victoria Ocampo, « Albert Camus », *En témoignage*, op. cit., p. 272.

³¹⁵ John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina*, op. cit., p. 171.

³¹⁶ Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 123.

«nouveau classicisme»³¹⁷ ». Un style d'écriture qui a surgi lors du débat organisé par Victoria Ocampo, en 1945, sur deux thématiques : « Littérature gratuite et littérature engagée » et « Morale et littérature ». C'est dans le deuxième sujet que les collaborateurs de *Sur* ont voulu définir le sens et la fonction de la littérature, la question morale et esthétique. Deux interventions ont été remarquées lors de ce débat : celles de Roger Caillois et José Bianco qui accordent une importance au *bien écrire*, revenant aux sources de l'économie des mots de la langue classique. La position de Caillois est une réponse, comme Camus, à sa rupture avec André Breton et le surréalisme. Il plaide pour le retour à un style clair et transparent. Pour José Bianco, un style est réussi quand il est dépouillé du superflu et de toute rhétorique qui pourraient nuire à la pensée, lorsqu'il privilégie le contenu sur la forme et la primauté du fond sur le style³¹⁸. Un principe auquel adhère Hector Bianciotti dont le style se fonde sur le « bien écrire » et apparaît relié à la tradition littéraire classique pour laquelle le français est un laboratoire de création et surtout de conservation de la langue nécessitant travail et discipline.

Si l'œuvre de Camus est en accord avec les valeurs esthétiques de *Sur*, il en sera tout autrement avec la traduction et la publication de la pièce du théâtre de Jean Genet, *Les Bonnes*, qu'Hector Bianciotti, dans un entretien avec Pierre Maury, dit avoir lue dans la revue :

Si je vous dis que j'ai lu *Les Bonnes* de Genet en traduction espagnole, publiées grâce à Victoria Ocampo dès 1947, l'année où Jovet les a jouées à Paris... C'était extraordinaire, la rapidité avec laquelle on pouvait lire Sartre et Camus. *Un barbare en Asie*, de Michaux, avait été traduit par Borges en 1936...³¹⁹

La pièce de Genet s'accorde bien à l'univers des romans de Bianciotti écrits en espagnol, avec les personnages de Madame et des bonnes qui habitent dans un monde clos, où peu à peu la tension dramatique monte entre les protagonistes. La figure de la maîtresse, qui a un rapport à la fois maternel et méprisant, apparaît aussi dans *Sans la miséricorde du Christ*, avec les personnages d'Adélaïde Marèse et de l'ambassadrice. Qui plus est, la pièce de Genet, représentée la première fois à Paris le 19 avril 1947, sous la direction de Louis Jovet, se caractérise par son langage « théâtral ». Ce n'est pas une simple *mimesis* de la relation maître-serviteur. Elle montre de manière directe l'oppression que certains membres de la société exercent sur des autres. Entre 1945 et 1946, Genet avait déjà eu du succès dans *Les Temps*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 124.

³¹⁸ Judith Podlubne, *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2011, p. 148.

³¹⁹ Pierre Maury entretien avec Hector Bianciotti, *Magazine littéraire*, n° 335, septembre 1995 [En ligne] URL : <http://journallecteur.blogspot.com/2012/06/un-entretien-avec-hector-bianciotti.html>, Consulté le 10/10/2020.

Modernes avec la publication des fragments de *Pompes funèbres* et du *Journal du voleur*. Ces deux œuvres avaient été lues, comme l'indique Patricia Willson, par un petit groupe qui avait une influence décisive dans la formation du goût littéraire français de l'après-guerre³²⁰. Les thématiques abordées par Genet ont ravivé les désaccords entre Victoria Ocampo et José Bianco. En 1948, dans l'article intitulé « A propos de "Les bonnes" »³²¹, Victoria Ocampo répond à la question des raisons qui l'ont conduite à publier cette pièce de théâtre. Elle indique que le choix est dû au secrétaire de rédaction, José Bianco, qui a succombé à une mode littéraire. La directrice exprime clairement qu'elle ne se sent pas liée moralement aux personnages de la pièce du théâtre de Genet comme cela a été le cas avec les héros de Malraux, de Saint-Exupéry, de T.E. Lawrence, de Camus et de Graham Greene qui représentent l'apothéose de l'héroïsme des hommes et de leur courage³²². La littérature, pour Ocampo, doit renvoyer l'image de la grandeur et du sacrifice et non de l'abjection et du sordide. Pour sa part, Bianco apprécie la valeur esthétique de la pièce et met en avant l'intérêt qu'elle avait suscité chez des écrivains français tels que Sartre dans *Les Temps Modernes*. Sartre exprime cet intérêt en 1952 dans son essai *Saint Genet comédien et martyr* publié comme préface aux *Œuvres complètes* de Genet chez Gallimard. Dès lors, quand Hector Bianciotti dit avoir lu la pièce de Genet dans *Sur*, indirectement il évoque aussi la position dominante du champ littéraire français entre 1945 et 1960, avant le *boom* hispano-américain et le retour vers le continent et l'identité nationale.

3.5. La revue *Orígenes* et l'association culturelle *Nuestro Tiempo* : des espaces culturels d'avant-garde

Durant la période républicaine de 1902 jusqu'à 1958, Cuba a été soumise à deux mouvements survenus avec l'occupation militaire nord-américaine : la modernisation et l'américanisation. La culture populaire des Etats-Unis était omniprésente dans l'ensemble de l'île, notamment à La Havane. Au lendemain de l'indépendance, les sphères intellectuelles ont considéré que le pays était culturellement dépendant depuis la colonisation espagnole, même à l'époque républicaine. Le sentiment de devoir créer et affirmer une identité nationale a donné corps à la notion de *cubanía*, définie par Fernando Ortiz dans son essai *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* publié en 1940. Dans cet ouvrage, l'anthropologue propose deux termes pour expliquer la condition cubaine : *cubanidad* et *cubanía*. Le premier terme renvoie à

³²⁰ Patricia Willson, *La Constelación del Sur*, *op. cit.*, p. 209.

³²¹ Victoria Ocampo, « A propósito de "Las criadas" », *Sur*, n° 168, octobre 1948. Cité dans Patricia Willson *La Constelación del Sur*, *op. cit.*, p. 206-207.

³²² *Ibid.*, p. 206.

un statut civil tandis que le deuxième implique un désir délibéré et spirituel. La *cubanía* est octroyée à ceux qui la veulent puisque le désir suppose une absence ou un manque, selon Pérez-Firmat : « vouloir la *cubanía*, c'est déjà la posséder³²³ ». Cette notion répond au contexte dans lequel Fernando Ortiz a construit sa théorie et est rattachée aux générations politiques et intellectuelles qui se sont succédé à partir de 1850³²⁴ : chaque génération ayant différentes visions sociales, politiques et idéologiques durant la première moitié du XX^e siècle. Des événements comme la Révolution russe, l'apparition des premières organisations ouvrières, les conflits entre la Caraïbe et les États-Unis et les conditions de l'après-guerre avec des incidences sur l'économie locale ont contribué à des changements idéologiques substantiels. Le pays, avec une économie et des structures politiques quasi dénationalisées, a été soumis à des intérêts étrangers. C'est dans ce contexte que la génération des jeunes intellectuels de 1890-1910 voulaient moins un nationalisme qu'une expression politique, une volonté collective de sauver et de définir une communauté imaginée avec toutes les contradictions qu'une telle recherche comporte nécessairement. Cette période a favorisé la publication de revues et de journaux d'une grande qualité, telle que la *Revista de Avance* des années 1920, née du groupe Minorista de 1927. Ce groupe a fait partie du mouvement des avant-gardes latino-américaines qui aspirait au renouvellement de la vie intellectuelle cubaine, par une affirmation de son indépendance littéraire tout en nouant des rapports avec d'autres littératures sur un plan d'égalité. Entre les années 1940 et 1950, la revue *Orígenes*, grâce à son cosmopolitisme éclairé, a jeté les bases *cubanistes* des avant-gardes artistiques des années 1950. Le groupe *Orígenes* composé d'écrivains et d'artistes cubains³²⁵ a créé, entre 1937 et 1956, des revues

³²³ Gustavo Pérez-Firmat, *The Cuban condition. Translation and identity in modern Cuban literature*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1989, p. 30.

³²⁴ La génération de 1850-1870, formée par Enrique José Varona, Manuel Sanguily, Manuel Márquez Sterling, avait soutenu les mouvements indépendantistes. Tout en étant attachée à la thèse de la réforme, elle a participé à la politique officielle avec l'idée de changer, depuis l'intérieur, les déformations et les contradictions de la naissance de la république. La génération de 1870-1890, à laquelle appartient Fernando Ortiz, se compose, entre autres de Carlos Loveira, José Antonio Ramos, Miguel de Carrión, Ramiro Guerra, Medardo Vitier et José Manuel Poveda. Cette génération se caractérise par une vision critique en accord avec l'époque, sans pouvoir se libérer des idées de la réforme (à l'exception de José Antonio Ramos). De plus, elle a jugé avec sévérité la réalité et s'est opposée, notamment Enrique Collazo, aux deux guerres d'indépendance et à la domination nord-américaine. Finalement la génération de 1890-1910 conçoit, à travers sa critique de la réalité, une manière différente d'action, avec Rubén Martínez Villena, Julio Antonio Mella, Emilio Roig de Leuchsenring, Enrique Collazo, Eduardo Abela, Regino Pedroso et Juan Marinello. Cette génération est moins nostalgique et moins engagée avec le passé. Elle représente la rupture nécessaire entre passé et présent et elle aspire à transformer la nation sans avoir recours aux références réformistes d'hier.

³²⁵ Le groupe *Orígenes* était formé par des écrivains et des artistes de différentes générations, la première par ceux qui naquirent entre 1910 et 1919 (José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Angel Gazelu, Justo Rodríguez Santos et Gastón Baquero), la deuxième par ceux qui naquirent entre 1920 et 1926 (Eliseo Diego, Octavio Smith, Cintio Vitier, Fina García Marruz et Lorenzo Vega). Deux événements ont marqué l'apparition de la revue *Orígenes* : la présence du poète espagnol Juan Ramón Jiménez à La Havane entre 1936 et 1939 et la publication du poème *Muerte de Narciso* (1937) et le *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938) de José Lezama Lima. S'y ajoute l'apparition de la revue *Verbum* (1937), première manifestation en tant que groupe.

d'art et de littérature d'une grande qualité telles que *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Clavileño* (1942-1943), *Nadie Parecía* (1942-1944), *Poeta* (1942-1943) et finalement *Orígenes* (1944-1956). Le projet *Orígenes* s'est frayé une place dans le champ culturel havanais tout en évitant les engagements politiques, mis à part pour contester le nationalisme des années 1940 en prônant un cosmopolitisme culturel. La revue commence à s'estomper à partir du numéro 34, qui met en évidence les désaccords entre ses directeurs Lezama Lima et Rodríguez Feo. Ils publieront séparément en 1954 les numéros 35 et 36, puis deux numéros suivront jusqu'à la fin de la revue en 1956. Pour sa part, Rodríguez Feo créera la revue *Ciclón* en 1955, revue d'opposition à Lezama Lima et à *Orígenes*³²⁶ jusqu'à sa fin en 1959. L'entreprise culturelle d'*Orígenes* avait pour objectif de retrouver les valeurs de l'identité nationale grâce à la culture³²⁷. La revue a voulu résoudre l'opposition entre le national et l'universel en situant la poésie cubaine dans des courants esthétiques contemporains³²⁸. Ainsi, Eduardo Manet évoque *Orígenes*, la figure emblématique de Lezama Lima et sa pensée poétique de valeurs transpersonnelles qui rendent universel le singulier sans jamais lui faire perdre son inextricable singularité³²⁹ :

Il [Lezama] était incontournable [...]. Il allait dans une librairie très belle où il y avait beaucoup des livres en français ou traduits du français. Il y recevait tous les jeunes [...] aspirants poètes, il les recevait comme un roi. C'est là que j'ai rencontré Lezama Lima avec Tomas Gutierrez Alea (qui est devenu un très grand cinéaste à Cuba). Mais à cette époque, il [Gutierrez Alea] commençait à écrire, comme moi, des petits poèmes. Donc on allait voir Lezama et il avait une énorme admiration pour la culture française et il voulait faire surtout une revue de qualité mais typiquement cubaine. C'est pour ça que je parlais de *Orígenes*, il cherchait à avoir des articles sur tout, parfois des articles qui parlaient de l'histoire cubaine, des indiens cubains. (EM, Entretien, 28)

La réponse d'Eduardo Manet montre bien que la revue entendait effacer les frontières entre l'historique politique et l'imaginaire artistique qui orientaient les relectures du passé littéraire cubain dans le groupe. Quand notre écrivain évoque *Sur* et Victoria Ocampo, il n'hésite pas à dire qu'ils étaient plus imprégnés par la culture et la littérature françaises. En effet, *Orígenes* ne privilégiait pas l'actualité mais le goût esthétique des collaborateurs, comme Lezama Lima avec la poésie française. Cette affinité s'est matérialisée par les traductions et les essais

³²⁶ José Rodríguez Feo, « Las revistas *Orígenes* y *Ciclón* », *op. cit.*, p. 44.

³²⁷ Jorge Luis Arcos [et al], *Historia de la Literatura Cubana. La literatura cubana entre 1899 y 1958*, *op. cit.*, p. 222.

³²⁸ Jorge Luis Arcos, « *Orígenes* : Ecumenismo, polémica y trascendencia » dans *La Cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, *op. cit.*, p. 279.

³²⁹ *Ibid.*, p. 280.

consacrés aux poètes de la fin du XIX^e siècle qui ont donné naissance à la poésie du XX^e siècle comme Mallarmé, Rimbaud, Valéry et Claudel³³⁰. De plus, à la différence de *Sur*, les collaborateurs de la revue cubaine n'avaient pas de rapports directs avec des écrivains français et ils n'avaient pas fréquenté Paris. Même si Rodríguez Feo avait visité l'Europe en juin 1953, ce séjour n'eut aucune incidence sur les critères de sélection de la littérature française que la revue avait décidé de publier³³¹. Néanmoins *Sur* et *Orígenes* ont fait partie des lectures d'Eduardo Manet et ont été importants :

Mais nous étions tous lecteurs, surtout moi, lecteurs de *Sur* et d'*Orígenes* qui ont été une grande influence pour la jeunesse cubaine de ce moment-là. (EM, Entretien, 28).

À la fin des années Trente et au début des années Quarante, les traductions argentines faites par des maisons d'édition comme *Losada*, *Emecé*, *Sudamericana* et *Sur* étaient présentes dans les librairies havanaises. Beaucoup de ces traductions, à côté des propositions littéraires et esthétiques de *Sur*, ont été lues par Lezama Lima et les membres du groupe *origenista*. Ces derniers considéraient Borges comme une figure centrale aux côtés de l'œuvre poétique de Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock, entre autres écrivains argentins. Les deux revues *Sur* et *Orígenes* n'ont pas établi de rapports directs et dynamiques, sinon par contacts directs entre certains membres. La revue *Orígenes* avait un triple objectif. D'abord, la diffusion et la promotion de l'œuvre poétique de ses collaborateurs dans les cercles intellectuels argentins, mexicains et états-uniens. Dans ce dernier cas, c'est par l'intermédiaire de Rodríguez Feo, qui avait des relations avec la sphère intellectuelle et universitaire nord-américaine. Ensuite, la revue voulait attirer des collaborateurs mexicains et argentins, notamment ceux qui participaient à l'aventure de *Sur*. Cette revue était plus intéressée par la prose narrative et l'essai des écrivains cubains que par la poésie des collaborateurs de la revue havanaise. Dans ces échanges sporadiques, le long séjour de Virgilio Piñera à Buenos Aires a été déterminant. Il avait participé à la traduction collective de *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz. Finalement *Orígenes* a voulu incorporer diverses poétiques qui ont été adaptées à leur vision substantielle-insulaire³³². La revue, comme son homologue argentine, voulait devenir un centre représentatif de la production poétique de l'Amérique latine. Les déplacements de membres de la revue sur le continent latino-américain avaient une triple visée : l'expansion, l'attraction et la diffusion des composants littéraires et esthétiques. Cette dernière étape se caractérisait par un processus de relecture, d'appropriation et de transformation de ces composants par

³³⁰ Francy Moreno, *La Invención de una cultura literaria*, op. cit., p. 142.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*, p. 158.

les membres de la revue. L'exploration des différentes esthétiques a mis en évidence les divergences entre les collaborateurs de la revue concernant sur leurs goûts et leurs conceptions littéraires. Nous pouvons citer les cas de Cintio Vitier, de Fina García Marruz et de Lezama Lima, qui ont fait leur propre lecture de l'œuvre des écrivains argentins pour exprimer leur éloignement des avant-gardes et pour refuser toute expérimentation esthétique trop expansive sur le sud du continent³³³. Ils partageaient l'idée que la poésie devait devenir une voix symbolique de la nation, être dotée d'une nature plus spirituelle et d'une écriture versifiée et ouvragée. Une vision à laquelle s'opposent José Rodríguez Feo et Cintio Vitier qui, pour leur part, ont sympathisé avec les écrivains de l'avant-garde argentine : Macedonio Fernández, Oliverio Girondo et Jorge Luis Borges. Ces écrivains cubains avaient une préférence pour l'humour absurde et voulaient désacraliser le poète et la poésie³³⁴. De plus, José Rodríguez Feo, qui a résidé aux États-Unis, et Virgilio Piñera, qui a résidé à Buenos Aires, adhéraient à des esthétiques différentes de celles en cours à Cuba, diversifiant leurs cercles et leurs réseaux d'échange culturel³³⁵.

À ces dynamiques établies par *Orígenes* et *Sur* s'ajoute l'activité culturelle au cœur de l'île, que Eduardo Manet se remémore dans *Mes années Cuba* :

La vie culturelle de La Havane, dans ces années 40 et juste avant le coup d'État militaire de Batista en 1952, était, on peut dire sans exagération, éblouissante. (EM, *MAC*, 106)

Au fil de son œuvre fictionnelle et autobiographique, l'écrivain cubain évoque les événements qui ont marqué Cuba et sa propre jeunesse. Tout d'abord, le renversement militaire de Gerardo Machado lors de la révolution de 1933 par Fulgencio Batista, qui gouverna l'île entre 1940 et 1944. Puis, la militarisation de l'île et la croissance des violences politiques ont questionné cette prétendue démocratie instaurée par le gouvernement de Batista. Entre 1944 et 1952, les présidences successives de Ramón Grau et de Carlos Prío Socarrás ont initié une période polarisée, corrompue, violente et anti-démocratique de l'histoire cubaine. Cette époque est décrite par Manet comme l'antichambre des événements déterminants de

³³³ *Ibid.*, p. 173. Tel a été le cas de la note critique faite par Cintio Vitier sur José Bianco et son livre *Las Ratas*, comme de l'essai sur *Poemas* (1922-1943) de Borges, de Fina García Marruz avec la lecture et le résumé des *Espacios métricos* de Silvina Ocampo publiés dans *Orígenes*. Lezama Lima avait une préférence pour l'œuvre des poètes argentins González Lanuza et Vicente Barbieri qui avaient collaboré dans un numéro d'*Orígenes* consacrée à José Martí. À ce propos consulter Francy Moreno, *La Invención de una cultura literaria: Sur y orígenes* [...], *op. cit.*, p. 170 et suivantes.

³³⁴ *Ibid.*, p. 177. C'est le cas du résumé de José Rodríguez Feo « El Pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández » d'après la lecture de *Papeles de Recienvenido* (1944) et de l'essai « Nota sobre literatura argentina de hoy » de Virgilio Piñera lu à la Radio Nacional Argentina en août 1946 avant d'être envoyé à La Havane.

³³⁵ *Ibid.*, p. 178.

l'histoire cubaine comme le suicide d'Eduardo Chibás en 1947, qui « était un symbole » (EM, *MAC*, 123). Manet fait ses premiers pas dans le champ culturel havanais durant ces années, avec la publication d'un petit livre de poèmes en 1947, sa collaboration dans le journal *Pueblo* et sa rubrique dédiée au théâtre, à la musique et au ballet. En tant qu'étudiant à l'université de La Havane, Eduardo Manet était activement impliqué dans plusieurs métiers du théâtre, notamment avec la mise en scène de sa pièce *Scherzo* en 1948. En outre, il se remémore cette période où l'université était un « vivier politique et culturel » (EM, *MAC*, 87) auquel s'ajoutaient le dynamisme et la ferveur des jeunes artistes et des écrivains impatients de participer au tourbillon culturel de La Havane. Dans cette effervescence, est apparue l'idée de créer une association culturelle indépendante, sans aucune subvention du gouvernement, sans aide privée et sans liens avec aucun parti politique :

La crème de la jeune culture cubaine se retrouvait des journées et souvent des nuits entières pour donner corps à leur rêve commun. Et un beau jour, *Nuestro Tiempo*³³⁶ ouvrit ses portes. (EM, *MAC*, 109)

Eduardo Manet quitte son pays natal à la fin de 1951, après avoir participé activement à *Nuestro Tiempo*, qui avait pour mission d'amener l'art plus directement au peuple pour sa formation culturelle. L'association s'est caractérisée par son esprit critique, polémique avec sa préoccupation de protéger la culture cubaine de l'invasion nord-américaine mais aussi contre le mauvais art et le mauvais goût. Elle proposera des concerts, des conférences, des représentations théâtrales, des séances de cinéma et de danse, des expositions de peinture qui « se succédèrent alors dans une sorte de frénésie tropicale [...] *Nuestro Tiempo* se voulait à l'avant-garde de tous les arts » (EM, *MAC*, 109). Elle a été la continuation de l'héritage de la *Revista de Avance* et d'*Orígenes* dans son engagement et la confiance qu'elle accordait au caractère transformateur et libérateur de la culture dans ses différentes expressions. La vocation non lucrative de *Nuestro Tiempo* était le lien qui réunissait les jeunes artistes travaillant pour le plaisir. Le petit budget avec lequel fonctionnait l'association, où chaque

³³⁶ La société culturelle *Nuestro Tiempo* a été fondée en janvier 1951 mais officiellement lancée le 18 février de la même année par les compositeurs Harold Gramatges, Juan Blanco, Nilo Rodríguez ; les peintres et décorateurs de théâtre Julio Matilla, Servando Cabrera Moreno, Andrés García ; le danseur et chorégraphe Ramiro Guerra qui avait travaillé à New York avec Marthe Graham ; les acteurs et metteurs en scène Herberto Dumé, Julio Matas, Vicente Revuelta. La photographie et le cinéma étaient représentés par Tomás Gutiérrez Alea, Ramón Suarez et Néstor Almendros. Orientée par le PSP (Parti Socialiste Populaire), la société a eu comme objectif de réunir les intellectuels et les artistes de gauche pour étudier les racines de la culture cubaine et apprendre la philosophie marxiste dans une société qui, selon leurs préceptes, devait être composée par des intellectuels progressistes. *Nuestro Tiempo* s'est constituée comme la principale institution culturelle progressiste de l'époque. Elle publiera plus tard la revue *Nuestro Tiempo* (1954-1959) et animera une galerie (1955-1959) dans un mépris pour le musée national, ouvert sous le gouvernement de Batista, et pour ses instances culturelles.

membre n'hésitait pas à mettre de l'argent pour que les activités continuent, n'évita pas la crise financière. Manet se rappelle que les salles à demi pleines ou presque vides ne décourageaient pas les artistes, mais mettaient en péril la survie du groupe. Ainsi, explique-t-il, le Parti Socialiste Populaire a financé cette association, ce qui permit la continuation des activités aux dépens d'une certaine liberté. Pour lui, *Nuestro Tiempo* a représenté une œuvre commune de jeunes artistes de sa génération, conscients de leur potentiel de créativité :

Avant la révolution, *Nuestro Tiempo* était un lieu d'émulation pour tous les jeunes créateurs. Avant le coup d'État de Batista en 1952, l'activité y était intense. (EM, UCP, 26)

Nuestro Tiempo incarne aussi la nostalgie de l'époque précédant le coup d'État de 1952, avant que l'association ne prenne une dimension politique et n'oriente ses activités dans un sens anti-impérialiste en défendant la culture nationale cubaine³³⁷. De plus, elle a plaidé en faveur d'une avant-garde assiégée qui soutenait les efforts de résistance clandestine contre le régime de Batista³³⁸. Dans un premier temps, *Nuestro Tiempo* et le manque de moyens ne nuisaient pas à la qualité des spectacles et réclamaient des efforts d'enthousiasme et d'imagination dont Manet a largement nourri son expérience. Elle lui a permis de se rendre compte des lacunes de sa formation artistique et théâtrale. Comme le reste des membres du groupe, il ressent alors « le besoin de recevoir un enseignement technique et, surtout, de quitter le cercle fermé de La Havane » (EM, UCP, 26). L'ambition d'écrire pour le théâtre l'encourage à quitter la capitale cubaine pour gagner la ville présente à son esprit depuis l'enfance : Paris.

3.6. La fin d'un cycle

En guise de conclusion, revenons à cette période que Claudio Guillén appelle « l'heure française³³⁹ » et à la place qu'elle a occupée dans les arts et les lettres depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Une relation asymétrique s'est établie durant ces années entre la littérature française et la littérature hispano-américaine grâce aux intermédiaires qui se sont succédé pour établir un dialogue. Silvia Baron Supervielle désigne deux rencontres capitales pour l'entrée de la littérature hispano-américaine dans le champ

³³⁷ Yudith Rojas Tamayo et Adrián Ludet Arévalo Salazar, « *Nuestro Tiempo*, su sociedad y la revista como producto cultural en los años 50 de la república burguesa cubana », *Páginas*, n° 31, año 13, [En ligne] URL : <http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas> Consulté le 27/04/2022.

³³⁸ Abigail McEwen, *Revolutionary Horizons. Art and Polemics in 1950s Cuba*, London, Yale University Press, 2016, p. 23.

³³⁹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Marginales Tusquets, coll. « Marginales », 2005, p. 72.

littéraire français : avec Valery Larbaud et Ricardo Güiraldes, puis avec Victoria Ocampo et Roger Caillois. Leur vocation de médiateurs a permis de construire des ponts littéraires entre deux espaces littéraires. Ces ponts pouvaient s'effondrer³⁴⁰ après avoir accompli leur travail de médiation. C'est le cas avec Victoria Ocampo qui a été qualifiée d'élitiste et « extranjerizante » par ses détracteurs. Cependant il faudrait prendre en compte qu'elle croyait les rapports entre la littérature argentine et la littérature européenne sur un plan d'égalité et mutuellement traduisibles, sans prendre en compte le caractère périphérique de la culture argentine³⁴¹. Cette conviction commence depuis son enfance, qui a été marquée par le « signe de la traduction »³⁴² ou le « drame des bilingues³⁴³ » auquel fait mention Jules Supervielle dans une lettre à Ocampo. Elle était issue des rangs de la bourgeoisie cultivée de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, dont l'épicentre était la ville intermédiaire multilingue³⁴⁴ Buenos Aires, si fortement marquée par les immigrations successives et les langues venues d'ailleurs. À ce propos, Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti ont vécu dans un multilinguisme *latent*³⁴⁵ qui a déterminé leur rapport à la langue selon leur contexte social. D'une part, existe le rapport intellectuel avec des langues qui font partie de l'éducation bourgeoise. Tout comme Victoria Ocampo, Silvia Baron Supervielle rentre dans cette catégorie, avec la différence que le français relève, dans son cas, d'héritage reçu de sa grand-mère paternelle d'origine française. D'autre part, nous avons le cas d'Hector Bianciotti, issu de l'immigration qui a dû assimiler la langue du pays d'accueil et se heurter à l'interdit du dialecte piémontais de ses parents. Ces conditions ont fait que l'identité linguistique est mise en question par ces deux écrivains qui ont oscillé entre l'unité et la multiplicité des langues.

Nous avons aussi analysé l'influence des revues en tant que médiateurs culturels et lieux d'échange et de débat entre les écrivains hispano-américains et européens. Nos auteurs ont eu accès aux littératures étrangères par le moyen de revues telles que *Sur* et *Orígenes* qui avaient pour mission de créer une culture littéraire en Amérique latine à partir de deux pôles différents : l'Argentine et Cuba. Nous nous sommes intéressée à la manière dont nos quatre écrivains ont abordé les littératures étrangères par le moyen de la traduction. L'Amérique hispanique et ses revues devaient importer du capital littéraire pour gagner en profondeur et

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 77.

³⁴¹ Beatriz Sarlo, *La Máquina cultural*, *op. cit.*, p. 214.

³⁴² *Ibid.*, p. 212.

³⁴³ Jules Supervielle, *Choix de lettres*, édition critique par Sophie Fischbach, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 567.

³⁴⁴ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, *op. cit.*, p. 312.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 303.

en ancienneté par le moyen de la traduction de littératures reconnues comme capital universel³⁴⁶. Les revues contemporaines de nos écrivains permettent de comprendre aussi qu'ils ont été témoins de cette période d'importation des normes centrales ou même mondiales (selon Pascale Casanova), qui décrètent et certifient la modernité³⁴⁷. L'importance des écrivains traducteurs est cruciale, comme nous l'a indiqué Silvia Baron Supervielle, parce qu'ils veulent rompre avec les normes de leur espace en introduisant les œuvres de la modernité. Le projet de Victoria Ocampo, plus que celui de Lezama Lima, n'a pas été d'introduire la périphérie au centre mais d'importer la modernité dans le champ littéraire hispano-américain. D'après Eduardo Manet, la démarche de *Sur* était plus proche du champ littéraire français que *Orígenes*, qui lui a davantage permis de s'imprégner du travail créatif et des textes critiques des membres de la revue cubaine. Dans ses récits, Eduardo Manet ne cesse de revenir à cette période d'avant le coup d'État de Batista, avec l'image de La Havane figée dans le temps. Si Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti évoquent avec nostalgie ce travail de médiation culturelle de *Sur*, il convient d'évoquer son déclin à partir des années 1950. Bien que Victoria Ocampo ait pris position pour la République espagnole et qu'elle se soit opposée au communisme, au fascisme et au péronisme, cela n'a pas empêché qu'au fil des années, *Sur* n'a pas su s'ajuster aux phénomènes culturels du continent, notamment la Révolution cubaine. Le renouveau du roman latino-américain a contribué à affaiblir la position de *Sur* dans un champ intellectuel où la problématique américaniste était revenue avec de nouvelles questions³⁴⁸. Dans ce contexte, les lectures de Luis Mizón abordaient l'américanisme. Cependant, la revue *Sur*, comme aux écrivains du *boom*, lui a donné accès à la littérature contemporaine grâce aux traductions. Bien qu'à partir des années soixante *Sur* se soit déplacée vers un lieu marginal³⁴⁹ et ait commencé une nouvelle étape dans le champ littéraire hispano-américain, nos écrivains n'hésitent pas à revenir sur cette période qui leur a été profitable en termes de découvertes poétiques et littéraires.

³⁴⁶ Pascale Casanova, *La Langue mondiale. Traduction et domination*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 72.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁴⁸ Maria Teresa Gramuglio, « *Sur* : Una minoría cosmopolita [...] », *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II, *op. cit.*, p. 202.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 209.

4. L'expérience de l'exil

L'exil et les migrations sont des facteurs omniprésents dans l'histoire de l'Amérique latine. Ils ont fortement marqué sa littérature : les œuvres poétiques les plus remarquables ont été le plus souvent écrites loin du pays d'origine, en période d'exil. Du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, une grande majorité des pays latino-américains ont connu des régimes dictatoriaux avec pour conséquence le départ de nombre d'écrivains et d'intellectuels. En Argentine, après l'instauration d'un réseau de collaboration entre intellectuels et écrivains argentins et européens (avec Victoria Ocampo et Roger Caillois notamment), s'ensuit une période d'instabilité politique et institutionnelle, assombrissant l'horizon culturel du pays. Les séjours européens des écrivains argentins dans la période de l'après-guerre « se prolongent souvent désormais en exils plus au moins forcés, plus ou moins volontaires³⁵⁰ ». À partir des années 1950, Julio Cortázar conçoit, dans son roman *Rayuela*, la théorie des passages imaginaires entre Paris et Buenos Aires³⁵¹ avec l'exil pour expérience incontournable. Gasquet explique que l'exil, considéré dans toutes ses significations et ses connotations, « est peut-être l'une des variantes possibles du récit de voyage (à côté du nomadisme et de l'aller-retour)³⁵² ». L'œuvre de Silvia Baron Supervielle se caractérise par cette mouvance. Dans le parcours d'Hector Bianciotti, le voyage signifie « la culmination et concrétion d'un itinéraire culturel³⁵³ » qui commence depuis la pampa jusqu'à Paris dans une sorte d'ascension verticale. La littérature cubaine, quant à elle, est définie « tantôt » comme « extraterritoriale », « tantôt » comme « insulaire³⁵⁴ ». À partir du XIX^e siècle, les textes fondateurs de la nation ont été écrits depuis les États-Unis, le Mexique et la France souvent pour des raisons imposées par les différents régimes politiques au cours de l'histoire cubaine³⁵⁵. Ottmar Ette considère que la littérature cubaine est « une littérature sans domicile fixe³⁵⁶ », car elle a été écrite et publiée hors du territoire national en sorte qu'il serait absurde de la réduire à l'île. Il faudrait envisager

³⁵⁰ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.*, p. 144.

³⁵¹ Cette théorie du passage répond à la lecture faite par Cortázar du roman de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres* publié en 1948. À cet effet, consulter Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde [...]*, *op. cit.*, p. 144 et suivantes.

³⁵² Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.*, p. 148.

³⁵³ David Viñas, *Littérature argentine et réalité politique. De Sarmiento à Cortázar*, Buenos Aires, ediciones Siglo Veinte, 1974, p. 123.

³⁵⁴ Lourdes Gil, « El doble discurso literario de la extrainsularidad », *Revista encuentro de la cultura cubana*, n° 14, otoño 1999, p. 145, [En ligne] URL : https://rialt.org/wp-content/viewer/encuentro/1999-N14/index_160.html#page=2 Consulté le 31/05/2021.

³⁵⁵ C'est notamment le cas des poètes et écrivains : José María Heredia partagé entre Cuba et le Mexique, Gertrudis Gómez de Avellaneda entre Cuba et l'Espagne, Cirilo Villaverde entre Cuba, l'Espagne et les États-Unis. Finalement, José Martí entre Cuba, l'Espagne, le Mexique, le Guatemala, le Venezuela et les États-Unis.

³⁵⁶ Ottmar Ette, *TransArea. Une histoire littéraire de la mondialisation*, préface de Jean-Marc Moura, traduction de Chloé Chaudet, titre original : *TransArea : eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 280.

cette littérature, poursuit Ette, comme un phénomène *transaréal*, inscrit dans une histoire en mouvement, souvent extérieur à l'État-nation et au territoire national. Qui plus est, à l'égal de la culture insulaire, cet exil serait hétérogène³⁵⁷. Il manque, en effet, d'homogénéité parce que le champ intellectuel du pays s'est caractérisé par différentes positions³⁵⁸ à l'égard de la Révolution cubaine. Entre 1959 et 1961 la frontière entre dissidence et soutien au gouvernement révolutionnaire est poreuse, car un intellectuel cubain peut alors très vite passer de l'opposition au statut de fonctionnaire du gouvernement³⁵⁹. Au début de la Révolution cubaine, le positionnement des écrivains et intellectuels cubains se révèle plus libéral et révolutionnaire qu'anticommuniste. C'est au moment où Cuba se trouve au cœur du conflit Est-Ouest que certains écrivains et intellectuels cubains adoptent une position anticommuniste³⁶⁰. En 1961, peu avant l'invasion de la Baie de Cochons, la nomenklatura du régime révolutionnaire assume, un effet, une orientation marxiste-léniniste, provoquant un important exil d'intellectuels. À compter de cette date, choisir l'exil est un acte politique orienté à droite.

Le premier départ d'Eduardo Manet en France est une démarche culturelle qui se prolonge en réponse au coup d'État de Fulgencio Batista en 1951. Pendant ce long séjour en France, il suit les événements qui se succèdent dans l'île avec la Révolution cubaine. Celle-ci est marquée par l'exil d'écrivains à partir de 1959 et durant la décennie 1960 tels que Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui, Severo Sarduy, José Kozer et Julieta Campos. L'époque correspond aussi à des prises de distance avec le gouvernement cubain de la part de Lorenzo García Vega, Nivaria Tejera et Calvert Casey. Le retour d'Eduardo Manet dans l'île, en 1961, crée chez lui le sentiment d'une scission entre la France et Cuba, qui est accentué par une période de polarisation à la fin des années 1960, où l'écrivain a dû se définir

³⁵⁷ Rafael Rojas, *La Vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 13.

³⁵⁸ Il s'agit des intellectuels qui ont adopté différentes postures idéologiques comme c'est le cas des républicains Fernando Ortiz, Jorge Mañach, Ignacio Agramonte, Herminio Portell Vilá, Ramiro Guerra, Humberto Piñera Llera, entre autres. Du côté des communistes ou marxistes, nous pouvons mentionner : Juan Marinello, Raúl Roa, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Ángel Augier. Parmi les intellectuels catholiques, on compte José María Chacón y Calvo, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Ángel Gaztelu, Fina García Marruz, Eliseo Diego. Enfin, dans la génération de l'avant-garde qui avait des sympathies libérales ou socialistes, mentionnons Guillermo Cabrera Infante, Calvert Casey, Antón Arrufat, Edmundo Pérez Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet.

³⁵⁹ Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego, op. cit.*, p. 17.

³⁶⁰ Rafael Rojas, *La Vanguardia peregrina, op. cit.*, p. 12. L'auteur signale que des écrivains cubains de la période de la république (1902-1958) comme Gastón Baquero, Lino Novás Calvo y Jorge Mañach, ont adopté cette posture anticommuniste malgré le Maccarthisme. De même, ces écrivains n'ont pas condamné la répression des intellectuels communiste durant la période prérévolutionnaire. Cette posture idéologique s'est réaffirmée dans l'exil.

idéologiquement³⁶¹ : choisir d'adhérer complètement à la Révolution ou pas. Le contexte se trouve détaillé dans son diptyque autobiographique : il comprend que sa liberté, en tant qu'écrivain et directeur de l'ICAIC, se trouve compromise, ce qui conforte sa décision de quitter le pays pour toujours.

Les départs de ces trois écrivains peuvent être considérés comme volontaires même si des questions politiques ont joué un rôle dans le cas d'Hector Bianciotti et d'Eduardo Manet. Si jusqu'alors les motivations des écrivains latino-américains étaient culturelles, sociales ou économiques, à partir des années 1970, l'exil prend une tournure politique : il s'agit de fuir les régimes dictatoriaux installés en Amérique latine. Le coup d'État militaire de Pinochet en 1973 a été la cause d'une césure dans la littérature chilienne. Entre 1973 et 1990 se produit une situation décrite comme un « apagón cultural³⁶² », un *black-out* dans la vie culturelle chilienne à cause de la suppression de la liberté d'expression. Cette situation entraîne des expulsions et des expatriations forcées d'intellectuels et d'écrivains parmi lesquels figurent des poètes de Valparaíso tels que Alicia Galaz, Osvaldo « Gitano » Rodríguez, Luis Mizón et Eduardo Embry. À l'exil physique s'ajoute l'exil culturel pour cette génération d'écrivains, de poètes et de dramaturges. Ils sont séparés de leur contexte national et linguistique, ce qui creuse un fossé entre ceux qui sont restés au Chili (« los de adentro ») et ceux qui sont partis (« los de afuera »). Luis Mizón quitte son pays en 1974, dans le paquebot le *Donizetti*, après avoir été arrêté et obligé à s'exiler. Ironiquement, le poète raconte qu'il a obtenu la « bourse Pinochet³⁶³ » pour son engagement idéologique et politique avec le parti communiste. Dans ces conditions, l'exil forcé, qui entraîne la perte du pays natal, s'oppose à l'émigration qui est un acte volontaire. Luis Mizón partage cette idée sans pour autant avoir une vision négative, car cette expérience a été bénéfique à sa création.

Nous allons reprendre cette dernière considération du poète chilien à propos de l'exil. Bien que cette expérience puisse être vécue comme une épreuve douloureuse, mêlant perte et désorientation, l'écrivain peut la détourner en une « perturbation productive³⁶⁴ » pour inventer de nouvelles formes esthétiques. Les différentes appréciations de l'exil, que chaque écrivain développe dans son œuvre littéraire, n'empêchent pas d'avoir une nouvelle approche

³⁶¹ Abel González Melo, *Familia y exilio en la dramaturgia de la gran Cuba. Una perspectiva dramatológica*, Madrid, editorial CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 2018, p. 23.

³⁶² « Editorial », *Araucaria de Chile*, n° 1, 1978, p. 5 [En ligne] URL : <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-99287.html> Consulté le 07/06/22.

³⁶³ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario », *op. cit.*, p. 233.

³⁶⁴ Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner, « Avant-propos » dans *La Littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*, *op. cit.*, p. 13.

de la réalité du pays natal. La narrative latino-américaine actuelle use du *topos* du transfrontalier avec la mise en question des notions d'identité et de patrie. Se produit alors ce paradoxe : l'exil d'un écrivain peut être utile à la fois au pays natal et au pays d'accueil, grâce aux contacts établis avec des écrivains d'horizons différents qui favorisent l'ouverture au monde. Nos écrivains ont adopté le français comme langue d'écriture, leur permettant à chacun de « se déplacer dans sa propre langue et [de] se situer par rapport à la langue de l'autre³⁶⁵ ». Des théoriciens tels que Edward Saïd ont tenté de dresser une typologie de l'exil avec une « distinction entre les exilés, les réfugiés, les expatriés et les émigrés³⁶⁶ » qui semble, dans notre perspective, difficile à reprendre sans nuances. Il est de plus en plus problématique de lier l'immigration à une conjoncture économique et l'exil à des raisons politiques. Ces questions peuvent être interdépendantes, voire confondues au point d'être impossibles à distinguer selon des critères déterminés. Dans un monde globalisé, « il y a bien une existence plurielle, et même une coïncidence, d'exils³⁶⁷ ». Selon l'écrivain turc Nedim Gürsel, « [l]a littérature du XX^e siècle est en grande partie une littérature d'exil, où diverses sensibilités s'expriment à travers une destinée commune : le départ et l'errance³⁶⁸ ». De surcroît, cette notion n'est pas liée à un seul lieu (d'origine ou d'accueil), mais elle est bipolarisée entre sa source et sa destination³⁶⁹. Selon Michaela Elder-Ristori, le désir de retour correspond à l'accomplissement d'une sorte de mouvement circulaire où le temps et l'espace du pays natal restent figés entre les points de départ et d'arrivée³⁷⁰. Ainsi, l'exil devient, au regard de ces multiples approches, une notion mouvante voire même un instrument d'interprétation ou encore un « opérateur de lisibilité » pour d'autres phénomènes³⁷¹. Ce concept non fixé devient pour certains un destin vital sans début ni fin parce qu'il « est subjectivité et les frontières

³⁶⁵ Norah Giraldi Dei Cas, Cathy Fourez, Teresa Orecchia Havas « Préface. La migration ou l'ailleurs déplacé » dans Teresa Orecchia Havas & Norah Giraldi Dei Cas (éd.), *Sujets Migrants : rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains*, Vol. 22-2012, Berne, Suisse, éd. Peter Lang, 2012, p. X.

³⁶⁶ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil*, traduit de l'américain par Charlotte Woillez, titre originel du texte *Reflections on exile*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 250.

³⁶⁷ Michaela Enderle-Ristori, « De mémoire(s) d'homme. Narration et commémoration chez Heinrich Mann pendant l'exil américain », dans Pierre-Yves Mocquais (dir.), *Paroles et écritures de l'exil. Errances, postures, fécondités*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2020, p. 155-156.

³⁶⁸ Nedim Gürsel, « Écriture de l'exil, exil de l'écriture », *Le Monde*, publié le 15 novembre 2002, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/11/15/ecriture-de-l-exil-exil-de-l-ecriture-par-nedim-gursel_298297_1819218.html Consulté le 25/05/2022.

³⁶⁹ Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 29.

³⁷⁰ Michaela Enderle-Ristori, « De mémoire(s) d'homme [...] », dans *Paroles et écritures de l'exil, op. cit.*, p. 156.

³⁷¹ Jean-Pierre Morel, « Penser l'exil, écrire l'exil » dans de Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt, Georges-Arthur Goldschmidt, (éds.), *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle. Actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2006* ; avant-propos de Jean-Pierre Morel, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 17.

qu'il trace sont parfois infinies³⁷² ». Selon la sensibilité et l'expérience de chaque écrivain, l'exil peut être une forme de liberté : c'est le cas de Silvia Baron Supervielle, d'Hector Bianciotti et d'Eduardo Manet. Finalement, l'exil serait un statut ontologique dû à l'environnement forçant au départ, comme pour Luis Mizón, mais qui ne conduit pas nécessairement à se reconnaître comme un exilé *politique* et à en endosser l'image tragique.

Nous comprenons qu'il n'est pas aisé d'aborder la question de l'exil parce que cette notion est complexe au cœur de la littérature hispano-américaine. Elle est davantage attachée au contexte des dictatures militaires et des régimes totalitaires. Ce type d'exil empêche le sujet d'entrer librement dans son pays natal. Aussi ceux qui se revendiquent comme tels, mais qui ont une entière liberté pour faire des allers-retours, ne sauraient être considérés comme des exilés. Nous voudrions aborder l'exil à partir de l'orientation que cette notion prend dans les œuvres littéraires de notre corpus et les motivations préalables au départ. Se montrer critique face à la généralisation de la notion d'exil prouve bien qu'elle ne s'applique pas à une idée commune. Différentes interprétations permettent de l'élargir et de l'éclairer en raison de la diversité des expériences. Chacune est unique, répond à un type d'exil particulier et se trouve exprimée de manière différente³⁷³. L'écriture évolue en un espace où « s'encre/s'ancrer³⁷⁴ » et selon les circonstances, le pays natal se transforme en un lieu figé ou métamorphosé par la mémoire pour devenir une « patrie imaginaire³⁷⁵ ». Cette distance qui s'impose entre un auteur et son pays natal lui permet d'avoir une autre vision de ce qui a été perdu et d'écrire dans une autre langue. La distance stimule cette expression artistique pour s'inscrire d'une autre manière dans la conscience nationale.

Nous analyserons comment nos écrivains élargissent cette notion tout en prenant en compte les littératures nationales qui font écho à leur poétique. Dans le cas de l'exil culturel, qui est volontaire, l'écrivain quitte son pays natal à la recherche d'une effervescence qu'il ne trouve pas dans son lieu d'origine. Cette figure de l'exil apparaît chez Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti et Eduardo Manet, dont les départs respectifs ont répondu à des motivations culturelles même si le cadre politique a influencé ces deux derniers dans leur

³⁷² Charles Versini, « L'exil, un concept non fixé et toujours en partance », *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, n° 24, 2019-2, *L'Exil*, p. 35 [En ligne] URL : <https://classiques-garnier.com/alkemie-2019-2-revue-semestrielle-de-litterature-et-philosophie-n-24-l-exil-l-exil-un-concept-non-fixe-et-toujours-en-partance.html> Consulté le 09/06/2021.

³⁷³ Clément Moisan, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Montréal (Québec), Éd. Nota bene, 2008, p. 73.

³⁷⁴ Corine Alexandre-Garner, « Introduction. Migrations, exils, errances, écritures » dans Corine Alexandre-Garner, Isabelle Keller-Privat, *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest Nanterre, 2012, p. 15.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

décision. À l'exil culturel s'oppose l'exil politique de celui qui a été banni brusquement de son pays natal. Luis Mizón a subi cet exil, mais il n'en fait pas une fatalité, donnant à cette expérience une connotation positive. Il est évident que ces deux types d'exils ne sont pas exclusifs. En revanche, ce qui réunit nos quatre écrivains c'est la France avec son prestige, ses avant-gardes et sa scène littéraire, soit des conditions qui offrent à l'exilé la possibilité de progresser dans son travail littéraire, voire de consolider sa vocation d'écrivain. Dans un premier temps, nous verrons comment les origines migrantes des aînés de Silvia Baron Supervielle et d'Hector Bianciotti sont un des facteurs qui marquent déjà ce désir de partir et qui tracent le mythe du retour au pays des ancêtres. De même, Eduardo Manet, dont les parents sont d'origine espagnole et qui vit entouré d'exilés, se relie à la situation géographique et historique de l'île, lieu d'exil et de migrations. Dans un deuxième temps, nous examinerons toutes les formes d'exil chez nos écrivains en évoquant l'exil psychique, culturel et politique. Finalement, nous verrons le processus de déterritorialisation et l'expérience de l'exil en soi qui peuvent être considérés comme un passage ou un point de non-retour.

4.1. Les origines migrantes, un marqueur du départ

L'historien anglais Peter Burke explique qu'il est très courant dans des récits autobiographiques récents de trouver comme sujet central le fait d'être « divisé » entre deux cultures, générant chez le sujet une « double conscience³⁷⁶ ». Ainsi, l'exil des aînés trace des lignes d'articulation et des lignes de fuite de ce qui deviendra plus tard le processus de déterritorialisation pour les descendants. La nostalgie des aînés pour le pays natal inscrit nos écrivains dans une problématique de reconnaissance de l'autre et du territoire tel qu'il a été raconté³⁷⁷. De ce fait préalable à l'exil naît un « souvenir *partagé*³⁷⁸ » entre ascendants et descendants qui crée déjà une conscience exilique chez ces derniers. Marcher dans cette voie frayée signifie recomposer ce qui a été effacé par le temps et s'autoriser à prendre quelques chemins de traverse inconnus des ancêtres³⁷⁹. Ces espaces qui ont accueilli des migrations montrent bel et bien des aspects historiques et culturels en Argentine et à Cuba, dont les littératures ont été marquées par l'exil. Avant le départ, la conscience exilique détermine déjà

³⁷⁶ Peter Burke, *Hibridismo cultural*, traduction Sandra Chaparro Martínez, titre original *Cultural hybridity, cultural Exchange, cultural translation : Reflections on History and Theory*, Madrid, Ediciones Akal, 2010, p. 86-87.

³⁷⁷ Constance de Gourcy, « Revenir sur les lieux de l'origine. De la quête de "racines" aux épreuves du retour », *Ethnologie française*, vol. 40, n° 2, 2010, p. 349, [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-ethnologie-francaise-2010-2-page-349.htm> Consulté le 13/09/2020.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 350.

³⁷⁹ Jacques Hassoun, « Au commencement était l'exode » dans *Migrations, exils, errances et écritures*, *op. cit.*, p. 20.

« le désir de briser l'enclosure et l'assignation à résidence³⁸⁰ » pour fragmenter et multiplier les espaces, et depuis leurs environnements culturels distincts, les écrivains aspireront par anticipation à l'éloignement. Julia Kristeva estime que « l'origine perdue » les hante. C'est la cause de l'enracinement impossible³⁸¹ de la mémoire plongeante des aînés lorsqu'ils évoquent le pays lointain.

L'écrivain argentin Juan José Saer décrit le Río de la Plata comme une « force magnétique³⁸² », qui dans le passé possédait un pouvoir d'attraction pour les immigrations, majoritairement européennes. Comme nous l'avons indiqué, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'accueil oscillait entre la méfiance et l'acceptation à l'égard des origines, langues et coutumes des nouveaux venus. Au cours des XX^e et XXI^e siècles, un nouveau *boom* littéraire apparaît : des écrivains argentins remontent à leurs origines européennes pour revendiquer une parenté avec cette immigration. Celle-ci figure dans les récits sous un angle positif et, étant moins reliée à la genèse de la nation, elle encourage le déplacement vers l'Europe³⁸³. Le retour aux origines personnelles apparaît à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle avec l'exil volontaire, dont les motivations sont culturelles, comme dans le cas de Julio Cortázar. Il se poursuit avec l'exil forcé, dû aux dictatures militaires entre 1976 et 1982, puis dans les années 2000, avec la crise économique en Argentine. Certains écrivains argentins exilés exposent les origines européennes comme un pilier de leur identité. Daniel Moyano explique qu'être argentin signifie avoir une expérience préalable de l'exil qui commence par les migrations arrivées en Argentine : lui-même est né à l'époque de celui de ses grands-parents maternels italiens³⁸⁴. Julio Cortázar, quant à lui, évoque le fait que l'Argentine est un cocktail génétique des migrations européennes venues par bateaux³⁸⁵. Au

³⁸⁰ Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, 2^e éd. augmentée d'une préface, Paris, la Table ronde, 2006, p. 24.

³⁸¹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 18.

³⁸² Juan José Saer, *El Río sin orillas: tratado imaginario*, Madrid, Buenos Aires, Alianza ed., 1991, coll. « Alianza singular », p. 94.

³⁸³ Perla Petrich, « Las migraciones argentinas: memoria y literatura » dans *Sujets Migrants: rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains*, *op. cit.*, p. 107.

³⁸⁴ Daniel Moyano « Escribir en el exilio » dans Karl Kohut, Andrea Pagni (eds), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia. Actas del Coloquio, 28-31 de octubre, Eichstätt*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 147. [Texte original : « Mi esquema, además trataba un poco de nuestra experiencia del exilio, anterior al mismo, por el solo hecho de ser argentinos, es decir, inmigrantes, un poco judíos, un poco españoles, un poco cualquier cosa [...] Yo, por ejemplo, nací en el exilio de mis abuelos maternos, que eran italianos »]

³⁸⁵ Julio Cortázar, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Barcelona, Penguin Random House, 2016, p. 268-269. [Texte original : « Como todo argentino que se respeta, yo soy una especie de cóctel genético [...] Nosotros venimos de barcos llenos de españoles en primer lugar, italianos en segundo lugar y luego muchos alemanes, franceses [...] Ese cóctel inmigratorio fue creando sucesivas generaciones »]

cours de l'histoire littéraire argentine, l'exil est ainsi devenu « un capital symbolique³⁸⁶ » et aussi un voyage inverse entre l'Argentine et l'Europe. Ce retour aux origines commence dès la jeunesse, marquée par « l'anxiété de l'étranger³⁸⁷ » des aînés. Ceux-ci ont peur d'oublier tout en ayant le sentiment de ne pas avoir obtenu la présumée identité créole. Axel Gasquet, à propos de l'écrivain argentin Mario Goloboff, explique que « l'exil est double : il y a un premier exil de l'Europe vers l'Amérique, et un autre, plus récent, qui entreprend le chemin de retour de la pampa vers le vieux continent³⁸⁸ ».

[...] je fus dès le départ une exilée. Une exilée qui, par la suite, traversa la mer en sens inverse et se convertit à la langue française. (SBS, *ADF*, 121 et 122)

Nous rêvions d'être ce que nous étions : des Européens en exil. (HB, *NRJ*, 223)

Se profile, chez nos deux écrivains, l'impossibilité d'échapper à la spirale de l'hérédité que le sang transmet de génération en génération³⁸⁹. Ils éprouvent le sentiment de vivre un « exil redoublé³⁹⁰ ». Silvia Baron Supervielle dit, tout au long de son œuvre poétique, que, depuis l'enfance, elle a été ravie par des songes évoquant l'ailleurs. Elle est le produit de ce saut fait par ses ascendants avant même de reprendre un chemin analogue. Dans *La Rive orientale*, elle dresse les deux profils d'immigrés arrivés au Río de la Plata : les frères jumeaux espagnols Álvaro et Fabian. Arrivés en Uruguay, le premier s'assimile complètement aux habitants et aux habitudes du pays tandis que le deuxième refuse de s'y résoudre pour préserver le souvenir du pays natal. Les descendants de ces immigrés, que ce soit l'écrivaine ou ses personnages, rêvaient des pays quittés, de cet ailleurs situé de l'autre côté de l'Atlantique. L'évocation de ces espaces par les aînés renvoie aussi au fait qu'ils « étaient jeunes, car le pays dépeuplé venait au monde avec eux et ils étaient vieux, car ils descendaient d'un continent lourd d'histoire » (SBS, *RO*, 84). Pour Silvia Baron Supervielle, « l'émigrant ne vient jamais à bout de son voyage » (SBS, *LO*, 210) parce que le goût du départ est transmis dans le sang des générations à venir. L'exil serait, sauf s'il est forcé, « un état héréditaire qui se fabrique des justifications » (SBS, *LO*, 210). Cet héritier se sait déjà un « transfuge prédestiné », comme l'indique Alain Mascarou, pour qui l'aller n'est peut-être

³⁸⁶ David Viñas, *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005, p. 30.

³⁸⁷ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 373.

³⁸⁸ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde, op. cit.*, p. 166.

³⁸⁹ Hector Bianciotti, « Au bout de l'enfance », *Le Monde*, publié le 9 février 1996 [En ligne]

URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/02/09/au-bout-de-l-enfance_3703101_1819218.html
Consulté le 01/06/2022.

³⁹⁰ Huguette Dufresnois, Christian Miquel, *La Philosophie de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 71.

qu'un retour par procuration³⁹¹. Cette situation déborde du cadre externe des justifications pour toucher des niveaux profonds du moi qui écoute cet « appel impérieux » (SBS, *LO*, 210). L'écrivain est habité par une *force extérieure*³⁹² qui le pousse à reproduire ce que l'ancêtre *a déjà fait*³⁹³, dans une répétition ininterrompue de gestes, d'abord conscients avant de devenir ontologiques. La distance intérieure³⁹⁴ fera que l'écrivain décidera plus tard de traverser l'océan pour donner la parole à cet exil hérité et pour tisser autrement la nostalgie avec laquelle elle est née (SBS, *ADF*, 136). Bien sûr, cet héritage européen fait l'effet d'un long voyage dont le sens est reformulé avec le retour³⁹⁵. Paris se profile à l'horizon grâce aux évocations de la grand-mère paternelle telle une dette de sang due aux ascendants français. C'est aussi une dette culturelle vis-à-vis du poète Jules Supervielle, omniprésent dans l'univers familial. Depuis l'enfance, Silvia Baron Supervielle comprend avec sa grand-mère qu'elle possède « autre chose, et c'est plus important » (SBS, *LAP*, 45) que l'argent : l'histoire du multilinguisme, planant sur sa propre histoire familiale comme une ombre, et cette double identité argentine-uruguayenne³⁹⁶. Elle accorde une importance capitale à l'Uruguay, pays natal de sa mère qui partage une histoire similaire avec l'Argentine et qui a développé une culture profonde et subtile. Il est inévitable pour Silvia Baron Supervielle de se situer au cœur du Río de la Plata. Le fleuve sépare ces deux pays qui ont accueilli des immigrants venus de tous les horizons. La perte de sa mère, très tôt disparue, marque une « coupure » radicale³⁹⁷. Elle consolide le sentiment d'osciller « sur la ligne où la mer se mêle au fleuve » (SBS, *RO*, 43), comme une corde invisible qui la tire de l'autre côté de l'océan :

Retour au bateau qui, poursuivant sa traversée, rapproche la vigie dont le visage boit le vent de la mer déjà salée. Peut-être fallait-il reprendre sans cesse le voyage en sens inverse afin de restituer à la terre restée béante au-delà de l'océan, la dépouille d'un voyageur jamais revenu. (SBS, *ODI*, 83)

³⁹¹ Alain Mascarou, « L'écriture de soi dans la langue de l'autre » dans *Silvia Baron Supervielle une voix entre deux rives*, *op. cit.*, p. 24.

³⁹² Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 15.

³⁹³ *Ibid.*, p. 16.

³⁹⁴ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 43.

³⁹⁵ Juan Carlos Martini, « Exilio y ficción: Una escritura en crisis », dans *Literatura argentina hoy*, *op. cit.*, p. 144. [Texte original: « Yo tenía al mismo tiempo el sentimiento de un largo viaje, cuyo sentido parecía reformularse con nuestro regreso a esas tierras: el viaje de nuestros abuelos, que habían abandonado Italia para radicarse en la Argentina y jamás habían vuelto a sus casas natales o familiares »]

³⁹⁶ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.*, p. 288.

³⁹⁷ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 364.

L'expérience de l'écrivaine montre bien que la traversée du chemin autrefois parcouru par un autre implique aussi qu'une partie restera toujours inaccessible. Ce trajet déjà inscrit, selon Jacques Hassoun, est reconduit par les descendants pour mieux être quitté, pour mieux inscrire de nouveaux frayages³⁹⁸. C'est le parcours d'Hector Bianciotti qui souhaite échapper à la condition paysanne. L'état argentin a octroyé des terres à des Italiens, mais ils ont continué à vivre dans une certaine pauvreté, rendant le retour impossible. Leur destinée a été scellée après avoir été absorbée par la pampa. À Cumiana, lieu d'origine des aînés où l'écrivain reviendra vingt-neuf ans après son arrivée à Naples, il dit avoir fait un parcours circulaire tout en « imitant l'oiseau de la mythologie qui vole en arrière pour savoir d'où il vient » (HB, *TOA*, 135). Ezequiel Martínez Estrada indique que « [t]out homme de la plaine est originaire d'un autre lieu³⁹⁹ ». L'écrivain comprend que l'immigration européenne, surtout italienne, a fait partie de ce processus d'hybridation intense. Elle a aussi nourri la crainte d'une mise en péril de l'équilibre culturel existant entre Espagnols et Amérindiens. L'écrivain est marqué par le « signe de *la* différence⁴⁰⁰ ». Il avait conscience du « mépris que la classe possédante argentine affichait à l'adresse des Italiens aggravant [son] impression » (HB, *NRJ*, 113). La conséquence est que l'enfant éprouve de la honte envers son patronyme, « comme une tare de porter un nom pareil » (HB, *NRJ*, 145). Plus tard, au séminaire à Córdoba, il est surpris d'apprendre que Saint François d'Assise a pu porter un patronyme italien, très modeste : Bernardone. Cependant, si ce signe de la différence marque fortement l'enfant, il sait qu'il va se renforcer jusqu'à devenir « une *théologie* de la différence⁴⁰¹ ». Cela signifie quitter cette condition paysanne et aspirer à traverser la pampa en direction de la culture et de la civilisation. Jetant un regard rétrospectif sur sa vie, l'écrivain est « persuadé que [...] chacun naît bien avant sa naissance, que le parcours à accomplir, une sorte de dessein antérieur, que le sang connaît, en décide » (HB, *NRJ*, 6). Il se sait destiné à « cette double traversée héroïque de l'Atlantique (d'abord celle de ses parents et ensuite la sienne)⁴⁰² » durant laquelle les femmes de la famille sont des figures tutélaires. Par exemple, Teresa, dans la nouvelle « Las Iniciales », est née après la traversée des immigrés qui avaient apporté « à leur

³⁹⁸ Jacques Hassoun, « Au commencement était l'exode » dans *Migrations, exils, errances et écritures*, op. cit., p. 21.

³⁹⁹ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, op. cit., p. 71. [Texte original: « Todo hombre de llanura es oriundo de otro lugar »]

⁴⁰⁰ Michel de Certeau, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 153.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁰² Axel Gasquet, « L'autofiction en langue française chez Hector Bianciotti » dans *L'Esprit créateur*, vol. 44, n° 2, Écrivains plurilingues, été 2004, p. 41, [En ligne]

URL : <https://www.jstor.org/stable/26288676> Consulté le 26/09/2019.

insu, eux qui ne possédaient aucun savoir, des bribes, des miettes de la mémoire illustre du monde » (HB, *ANA* (FR), 13). Hector Bianciotti évoque cette épopée restée anonyme :

Le récit convulsif de l'Histoire n'a pas retenu le geste de leurs jours passés à lutter tenacement contre les dieux de la terre, du vent, du soleil, de la pluie, de la grêle, auxquels on ne peut opposer qu'une mansuétude plaintive. (HB, *TDS* (FR), 54)

Après avoir regagné le Vieux Continent, il se déclare témoin et gardien de la microhistoire du labeur de cette communauté d'hommes et de femmes restés dans la marginalité. C'est le scribe témoignant du passage vers ce côté de l'Atlantique, un témoin qui en face du monde deviendra narrateur. La route menant au centre d'un lieu est la plus difficile. Mais l'emprunter équivaut, selon Mircea Eliade, « à une consécration, à une initiation ; à une existence, hier profane et illusoire, succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace⁴⁰³ ». Pour Hector Bianciotti, elle mérite d'être racontée. La traversée de la mer, dans le sens contraire de ses ancêtres, a comme seul bagage « [le] rêve obstiné pour faire face aux vicissitudes, sur l'impatience de son sang qui veut connaître son autre patrie – celle de l'obscur mémoire qu'il porte en lui » (HB, *ANA* (FR), 20).

Dans le cas de ces deux écrivains nous allons encore plus loin qu'une simple question d'ascendance européenne et de parenté. Il s'agit de la complexité de l'identité. Silvia Baron Supervielle aborde la question dans *Chant d'amour et de séparation*. Elle cite Jorge Luis Borges, lorsqu'il explique clairement la situation des Argentins : « Par notre langue, nous appartenons à la culture hispanique ; et en même temps, par instinct, nous comprenons que la culture hispanique ne suffit pas et nous en cherchons une autre⁴⁰⁴ ». C'est pourquoi l'écrivaine revient encore sur ce thème pour comprendre que les Argentins, comme les Juifs, « sont nés séparés, mais aussi dispersés et, même s'ils s'ancrent dans un pays, ils auront la nostalgie d'un autre pays [...] » (SBS, *CAS*, 107). Si l'on revient aux propos de Jorge Luis Borges, Hector Bianciotti est toujours à la recherche de la culture qu'il ne trouve ni en Italie ni en Espagne. C'est finalement Paris qui comble toutes ses attentes.

Nous voyons que, loin de toute revendication identitaire, la question qui se pose est : que reste-t-il de l'étranger après les fusions, le métissage, les voyages, les absences et les retours⁴⁰⁵ ? Une question qu'Eduardo Manet formule dans son œuvre poétique qui

⁴⁰³ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 31.

⁴⁰⁴ Jorge Luis Borges, *Textos recobrados, 1919-1929*, éditions Sudamericana, 2011 (*Traduction de l'auteur*) cité dans Silvia Baron Supervielle, *Chant d'amour et de séparation*, Paris, Gallimard, 2017, p. 108.

⁴⁰⁵ Fernando Aínsa, *Palabras nómadas. Nuevas cartografías de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2012, p. 72.

commence avec son enfance et ses parents, leurs origines espagnoles et tout leur cercle amical, composé d'exilés :

J'habite sur une île que les étrangers nous envient. Une île à laquelle on s'adapte facilement. L'ancienne colonie espagnole adorait sa « Perle des Antilles ». Il a fallu deux guerres pour lui faire lâcher prise. Et ils sont revenus, les Espagnols, comme mon père, le père de Fidel Castro et tant d'autres. Si quelques-uns ont fait fortune, tous ont fait de petits Cubains. Les esclaves noirs ont été intégrés de force. Après que notre île eut conquis son indépendance, ils s'y sont trouvés bien. Cuba a toujours su accueillir les immigrants venus de tous les horizons : Chinois, Jamaïcains, Haïtiens, Juifs d'Europe centrale. Levantins... Les Américains du Nord s'y sont installés pour faire de l'argent ou sont venus en groupe [...]. (EM, *MAC*, 116)

L'île est un lieu de passage et d'ancrage où des éléments culturels hétérogènes se sont unis pour se fondre dans la conscience cubaine. Comme l'expose Fernando Ortíz, rien n'est fait ou défini dans l'île, qui est un espace en construction, ce qui empêche toute homogénéisation⁴⁰⁶. La finalité n'est pas d'obtenir des résultats, mais de s'intéresser aux processus dynamiques et aux rythmes qui se manifestent dans le marginal, le résiduel, l'hétérogène et l'imprédictible. Tous ces éléments cohabitent dans un seul espace⁴⁰⁷. Habiter « sur l'île de tous les métissages » (EM, *RC*, 41) signifie être né sous le signe du mouvement. Les migrations venant de diverses régions européennes, de l'Afrique, de la Chine, de l'Inde et du monde arabe ont, selon Ottmar Ette, engendré des relations culturelles *transaréales* extrêmement complexes tout en établissant des relations transcontinentales et transnationales de Sud à Sud⁴⁰⁸. Chez Eduardo Manet, les ascendances migrantes font que l'identité n'est pas une racine unique, mais une racine rhizomatique⁴⁰⁹ qui va à la rencontre d'autres identités, d'autres origines, d'autres espaces et d'autres cultures. De ce fait, lorsqu'il évoque son enfance à Cuba, il dit être né dans une famille d'ascendance espagnole, entourée d'émigrés et d'exilés qui ont, pour la plupart, échappé à la Guerre civile en Espagne. Il a hérité de ces aïeux les nostalgies, les passions et les idéologies politiques. Le « syndrome de

⁴⁰⁶ Fernando Ortíz, « Los factores humanos de la cubanidad », Norma Suarez, (ed.), *Fernando Ortíz y la cubanidad*, La Habana, Fundación Fernando Ortíz, 1996, p. 34. [Texte original: « Un siglo de conmociones fue uniendo, fundiendo y refundiendo en una común conciencia cubana a elementos heterogéneos. Pero la nación no está hecha, ni su masa está integrada. Todavía hoy, sin cesar siguen llegando corrientes exógenas, blancas, negras y amarillas, de inmigrantes, de intereses y de ideas, a rebullir y disolverse en el caldo de Cuba y a diferir la consolidación de una definitiva y básica homogeneidad nacional »]

⁴⁰⁷ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰⁸ Ottmar Ette, *TransArea*, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁰⁹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 31.

l'exil⁴¹⁰ » lui est transmis d'abord par sa mère qui revendique des origines juives séfarades restées secrètes, puis par le mystère entourant la figure du père. Dans son œuvre poétique, Eduardo Manet montre que la recherche des origines est illusoire et insaisissable « puisqu'à chaque croisement se sont rejointes d'autres routes, qui venaient d'autres origines⁴¹¹ ». Il a accepté depuis l'enfance cette destinée tracée, fixée au préalable, pour devenir le lien entre les frontières géographiques et culturelles. La mère réinvente constamment ses origines, se disant tour à tour mauresque, syrienne, gitane ou encore Juive séfarade. Elle démontre ainsi que l'identité n'est pas absolue, mais relève d'« un état changeant⁴¹² » qui engendre une confusion chez l'enfant. Le fait de ne pas disposer de renseignements suffisants ou très vagues sur ses origines crée « [u]ne absence/Un vide/Un exil dans l'exil » (EM, *LF*, 12 et 13). Il s'instaure une « inquiétante étrangeté⁴¹³ » dans l'univers familial où l'histoire des parents doit rester dans l'ombre. À l'âge de treize ans, sa mère lui révèle qu'elle descend d'une lignée de *marranes*. Ainsi, la vie de sa mère et la sienne sont marquées par le « sceau d'un exil que remontait à plusieurs siècles » (EM, *ME*, 236). D'après Claudio Guillén, les juifs convertis sont nés sous « le signe du malheur » du semi-exilé, diasporique, qui s'approche, jusqu'à un certain point, du véritable exil⁴¹⁴. Cette révélation produit chez Manet une sorte de transconscience⁴¹⁵ d'être un enfant-île, au croisement d'espaces, de temps et de langues avec pour héritage « cette errance sans fin, ce sentiment de l'exil » (EM, *ME*, 222). Ce sentiment s'accroît avec le père, un « homme absent, l'homme du silence. Le gentleman venu d'ailleurs » (EM, *MAC*, 13) qui creuse encore plus ce « vide originaire et exilique⁴¹⁶ ». L'aveu d'une filiation directe et secrète avec le peintre Édouard Manet, dont il n'a pas eu le temps de donner des preuves, augmente encore plus la bizarrerie de cette condition d'étranger. Loin de vouloir affirmer la vérité de ces aveux, ce qui importe le plus à l'écrivain c'est l'imagination, car la fiction est belle⁴¹⁷. C'est ce qui lui permettra de répondre aux questions suivantes : Quelle famille ? Quel passé ? Avec la nostalgie des parents qui tourne autour de Madrid, de

⁴¹⁰ Barbara Stawicka-Pirecka, *Exilio del discurso, discurso desde el exilio. Tres voces de la diáspora cubana: Sarduy, Casey, Arenas*, Poznan, UAM, 2003, p. 36.

⁴¹¹ Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Grasset, 2004, p. 9-10.

⁴¹² Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., p. 28.

⁴¹³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 270.

⁴¹⁴ Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona, ed. Tusquets, 1998, p. 69.

⁴¹⁵ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 40.

⁴¹⁶ Huguette Dufresnois, Christian Miquel, *La Philosophie de l'exil*, op. cit., p. 7.

⁴¹⁷ Nour-Eddine Rochdi, « Un Cubain à Paris : Entretien avec Eduardo Manet », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 2, « Écrivains plurilingues », été 2004, p. 79 [En ligne]

URL : <https://www-jstor-org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/26288680?seq=1> Consulté le 10/10/2020.

l'Andalousie et de Paris, se consolide chez l'écrivain « la sensation [...] d'être un exilé sur [sa] propre terre » (EM, *ILV*, 69).

La réalité d'un double exil chez Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti et Eduardo Manet commence avec leurs ancêtres, puis leurs parents, et elle persiste avec leur départ. Deux dynamiques se reproduisent dans l'entourage des trois écrivains : reconquérir et transmettre le passé. Ces expériences avec les aînés ont produit l'incertitude de ne pas habiter quelque part et le sentiment d'être scindé. Cette incertitude « lie » l'écrivain de ce type « et le coupe à la fois du monde ; [et pour] cultiver à la place l'impression d'être un étranger jeté dans le monde⁴¹⁸ ». Les femmes, gardiennes de ce passé, « chéri[ssent] le lointain parce qu'il est lointain⁴¹⁹ ». Figé dans le temps, elles veulent le transmettre aux descendants :

[...] *si tu savais, si tu pouvais savoir, si tu pouvais seulement imaginer, un peu là-bas*, comme si là-bas le rêve pouvait être vrai, comme si là-bas la vie réelle était un rêve. (SBS, *ODI*, 40)

« Si tu savais mon fils ! Il faudra qu'un jour nous allions visiter ensemble Grenade, Séville, Cordoue... Le triangle magique ! C'est là que mes ancêtres ont participé à l'éclosion de la plus belle civilisation du monde. [...] » (EM, *MAC*, 11)

Les collines allaient revenir dans les récapitulations biographiques auxquelles, lors de la visite de quelque parent, se livrait l'immigrante, si bien qu'elles se transformèrent peu à peu chez l'enfant en élément principal de ce paysage absent resté pour toujours derrière la grand-mère, mais qui devait bien subsister quelque part, malgré le perpétuel démenti de la plaine. (HB, *TDS* (FR), 53)

Il y a dans chaque passage la présence d'un « si tu savais » que les femmes prononcent ou qui est sous-entendu. Les écrivains sont amenés à habiter ces espaces reconstruits avec les souvenirs des aînés et qui deviennent, pour les descendants, un point du départ. Le regard des femmes est toujours porté vers l'horizon, soit vers Buenos Aires, soit au cœur de la pampa argentine, soit encore vers la mer caribéenne. Voilà qui ouvre une distance intérieure d'une intime altérité. Ce *là-bas* rêvé de la grand-mère paternelle est pour Silvia Baron Supervielle l'*ailleurs* « qui n'est pas un lieu, mais un passage inachevé » (SBS, *LRI*, 79), comme une destinée de la mouvance. Hector Bianciotti et Eduardo Manet sont liés par le sentiment d'enfermement : entourés par des kilomètres de terre et d'eau sans possibilités d'évasion. Ainsi, chez l'Argentin, le mot « colline », prononcé par la grand-mère, dépositaire de cette

⁴¹⁸ Huguette Dufresnois, Christian Miquel, *La Philosophie de l'exil, op. cit.*, p. 25.

⁴¹⁹ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1989, p. 355.

mémoire, dessine une forme ou quelque chose qui rompt avec la monotonie du paysage. Les collines représentent l'absence de ce pays natal, mais également de la culture qui se trouve de l'autre côté de l'horizon. La pampa est le lieu où l'homme inculte commence à nouveau et où l'homme cultivé conclut⁴²⁰ son cheminement. Il s'instaure un parcours circulaire, qui contiendra, à l'avenir, des détours. D'autre part, la mer, pour Manet, symbolise l'expatriation des aînés et la perte de la terre natale où ce « triangle magique » rappelle l'absence et le désir du lieu⁴²¹. Derrière le « si tu savais... », il y a un éventuel voyage par procuration avec la mer pour principal témoin de l'aller et de l'impossible retour. Elle permet de rêver d'un ailleurs, d'exalter la force poétique, d'affranchir le sujet des barrières géographiques et de nourrir un sentiment d'enfermement, tout en étant la voie vers la liberté.

Être né sous le signe de l'exil signifie être marqué depuis l'enfance par l'entre-deux. Le départ des aînés produit une coupure, une séparation et ce désir d'échapper à l'unicité. « [U]n *double* étranger, inquiétant⁴²² » se transmet comme une alliance entre ascendants et descendants. Ce lien solide, explique Daniel Sibony, peut se trahir, se renouveler ou reprendre tout autrement⁴²³ par des chemins qui s'ouvrent et qui se multiplient avec l'errance. L'image de la diaspora juive rapproche Silvia Baron Supervielle et Eduardo Manet. Pour l'écrivaine, il existe une « ressemblance fraternelle » (SBS, *CAS*, 109) tandis que Manet a hérité de l'exil des Juifs séfarades par sa mère. Mais surtout, cette approche est pour ces deux écrivains « une sorte de diaspora éternelle » (SBS, *CAS*, 109) qui leur permettra de vivre dans un lieu dépourvu de frontières.

L'exil est une notion ambivalente qui ne cesse de s'élargir selon les sensibilités. C'est une source de fécondité et la restreindre à une seule vision la rendrait insuffisante et partielle. Partant de ce fait, François Jullien indique qu'avoir une vision universelle signifie porter un regard « panoramique » et croire que tout est acquis⁴²⁴. Nous pensons que l'exil est une ressource culturelle parce qu'il donne à réfléchir et s'actualise au cours du temps. La notion d'exil est davantage développée dans les récits migrants, de sorte qu'il n'existe pas une limite à ce processus. Nos écrivains ont pensé, vécu, voire imaginé autrement l'exil à travers différentes trames et différentes mises en intrigue entremêlées à leur propre vie. Au cours de notre analyse du corpus, trois types d'exils sont apparus. Le premier est ontologique, très

⁴²⁰ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, *op. cit.*, p. 7. [Texte original : « Ahí el hombre grosero empieza de nuevo; el hombre culto concluye »]

⁴²¹ Claudio Guillén, *Múltiples moradas*, *op. cit.*, p. 37.

⁴²² Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* *op. cit.*, p. 271.

⁴²³ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, p. 17.

⁴²⁴ François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 26.

présent chez Silvia Baron Supervielle et Eduardo Manet. La figure de la mère est centrale dans l'enfance. La séparation avec celle-ci crée une scission qui devient une première forme d'exil. Le deuxième est le départ volontaire pour des motivations culturelles. C'est le cas pour Hector Bianciotti et Eduardo Manet et il plane aussi sur Silvia Baron Supervielle. Enfin, nous verrons l'exil forcé tel que l'a vécu Luis Mizón après le coup d'État de 1973, avec son lot de violence et d'arrachement. Eduardo Manet évoque également ce type d'exil dans son roman *Rhapsodie cubaine*. Le départ à Miami est au cœur de la littérature cubaine et de sa propre expérience lors de son deuxième départ de Cuba en 1968. Ces différents types d'exil informent la conception que chaque écrivain s'est faite de l'expatriation, mais aussi les motivations et les destinées de chacun une fois arrivé en France.

4.2. Un exil ontologique

Deux éléments caractérisent l'exil : la séparation et la perte *subies* par le sujet qui considère que le temps est suspendu et qui a l'espoir que tout revienne à son état antérieur. Ici, l'exil porte une forte charge émotionnelle jusqu'à devenir une blessure secrète, parfois inconnue, et pouvant mener à l'errance. Silvia Baron Supervielle raconte que la perte de sa mère l'a privée d'un domicile fixe et a fait d'elle une étrangère partout. Être séparé de la mère, pour Eduardo Manet, signifie être expulsé et renié. Il a vécu la situation comme un événement catastrophique. L'écriture permet de produire une nouvelle manière de décrire l'exil : la perte et la séparation ont engendré des émotions et des représentations pour manifester cet exil intime. Nous comprenons qu'il ne suffit pas de quitter le pays, mais d'avoir déjà la conscience d'être en exil pour avoir connu la perte et la séparation :

À présent je m'en rends compte : l'absence de ma mère non seulement me priva d'un domicile légitime, mais encore me rendit étrangère partout. (SBS, *LAP*, 46)

[...] je n'aurais pas le droit, ce soir-là, d'occuper ma place dans le lit, à côté de ma mère. Expulsé, renié, exilé. Je ne connaissais pas le sens exact de ces mots, mais j'en ressentais en moi l'effet catastrophique. (EM, *MAC*, 15)

Pour Silvia Baron Supervielle, la mort de la mère engendre un lien indéfectible avec l'absence et elle s'attachera à recréer cette figure avec l'écriture et la mémoire. Ainsi, dans *Lettres à des photographies*, elle veut reconstituer le passé de sa mère avec des bribes, des séquences, des souvenirs épars et des photographies. Comme l'exilé, elle se sait déracinée et éloignée à jamais de sa mère qui a vécu un double exil : le départ de Montevideo pour s'installer à Buenos Aires et celui de la mort. La perte de sa mère peut être assimilée à un type

d'exil parce que l'écrivaine « pleure ce rapport à l'être qu'[elle] a perdu et qui [la] définissait⁴²⁵ ». Ce départ a occasionné une absence dont la conséquence est de « la rendre invisible aux regards des autres et [au] sien » (SBS, *PDE*, 90). Il s'ensuit alors une série de séparations au sein de la famille lors du remariage du père avec qui la complicité s'estompe jusqu'à se volatiliser. Un sentiment « d'être de trop » au sein de la famille auquel s'ajoute une distance qui s'installe entre les sœurs. L'écrivaine comprend qu'« [u]ne séparation en suscite d'autres alentour » (SBS, *LAP*, 47) : c'est un paradoxe propre à l'exil. Puisqu'il n'est pas possible de s'abandonner complètement au chagrin, le besoin de s'adapter surgit face à cette nouvelle situation : « [e]n apparence, nous nous adaptons bien, nous nous accordions bien, nous étions contentes » (SBS, *LAP*, 47). Cette absence se transforme plus tard en une injonction à retrouver dans la langue d'écriture un substitut de la mère⁴²⁶ et à se reconstruire à tâtons. Son « visage aimé », qui habite dans les photographies, devient le sommet de la déterritorialisation *absolue*⁴²⁷. L'écriture rend possibles la proximité et le fait de la « tenir au-dedans de soi-même pour ne jamais s'en séparer⁴²⁸ ». Comme une grande partie des auteurs que l'écrivaine admire, de Borges à Wilcock, « dont la fabuleuse aventure rêvée s'est inscrite sur la mer » (SBS, *LO*, 105), elle est aussi exilée intérieurement. Et dans le cas de notre écrivaine, l'aventure commence aussi avec la mère.

Pour Eduardo Manet, lorsque le père annonce sa visite, il se crée une séparation avec la mère, entraînant la privation de toute complicité. En effet, plus espagnol que cubain, il suit la tradition imposée dans l'île depuis la colonisation, « l'homme vit à la maison avec l'épouse et mère de famille et entretient sa maîtresse dans un second foyer » (EM, *MAC*, 15). La mère de l'écrivain étant la maîtresse, les séjours de cet homme sont sporadiques et brefs, ce qui fait que pour elle, chaque visite est une fête tandis que pour l'enfant c'est un « signe de deuil ». L'enfant vit une forme d'exil quand il est banni de la chambre maternelle, privé de cette complicité qu'il partage avec sa mère. Elle délaisse son fils dès que le père est là, au point, dit l'écrivain, de devenir une étrangère. Elle lui fait comprendre qu'« elle n'a plus le temps de s'occuper de [lui], car le docteur est là » (EM, *LM*, 251). Il éprouve « [l]e rejet d'un côté, l'inaccessible de l'autre⁴²⁹ » respectivement de la part de la mère et du père, ce qui a des incidences sur son identité d'enfant. Auparavant, il était couvé par sa mère et, avec l'arrivée

⁴²⁵ Olivia Bianchi, « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique*, p. 1, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/leportique/519> Consulté le 10/06/2022.

⁴²⁶ Alain Mascarou, « L'écriture de soi dans la langue de l'autre », *op. cit.*, p. 50.

⁴²⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 211.

⁴²⁸ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 86.

⁴²⁹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 14.

du père, elle lui laisse entendre qu'il est presque devenu un homme. Ce témoignage montre bel et bien que le futur exilé est déjà en exil dans son propre foyer. Avec le temps, il prendra conscience de cette condition alors qu'il est encore parmi les siens. L'éloignement de la mère produit le sentiment d'être jeté dans le monde, d'être sans habitat et de devenir un nomade lorsque les portes de cette chambre lui sont fermées. Il comprend que l'harmonie domestique qui existait ne peut pas être éternelle. Elle est fragile et temporaire, ce qui se traduit par un mouvement perpétuel. Au moment où le père doit de nouveau quitter la maison, « tout rentre dans l'ordre » (EM, *LM*, 258) pour le jeune garçon alors que la mère est désemparée et déchirée par cette nouvelle séparation.

La perte et l'errance font partie du sentiment d'exil éprouvé lors de l'éloignement forcé, créant une blessure secrète qui va déjà propulser nos deux auteurs vers un ailleurs. La figure de la mère représente ce pays de l'enfance qui est devenu inabordable et qui est uniquement accessible par la mémoire et l'écriture. Approfondir cet arrachement leur permet de s'approprier leur histoire pour qu'elle devienne une source enrichissant leur propre vécu. Alors, l'exil « chemine en quête de son histoire de vie, de sa narration pour se comprendre soi-même et comprendre les autres⁴³⁰ ».

4.3. L'exil culturel

Comme nous l'avons évoqué au début de notre analyse, l'exil répond aussi à des questions socio-historiques. Il existe un type de départ sans motivation politique ou économique ayant pour but la recherche d'une vie culturelle qui dans le pays d'origine semble insuffisante, sclérosée et hostile à tout renouvellement artistique. Ces écrivains ne peuvent pas être considérés comme des exilés, dans le sens politique, mais ils peuvent être assimilés à des exilés « culturels⁴³¹ ». Partir volontairement signifie être sous la tentation du prestige culturel d'un pays tel que la France et ses représentations culturelles transatlantiques qui persistent au cours du temps malgré un rayonnement moindre. Les représentants des avant-gardes hispano-américaines des années 1920 et 1930 partaient à Paris avec l'objectif d'obtenir un prestige européen grâce à l'ascendant linguistique de la littérature française chez les écrivains. Au cours des années 1950, les littératures latino-américaines cultivent davantage

⁴³⁰ Adelaïde Gregorio Fins, « L'exil intime qui nous fonde. Le langage humain qui rend possible l'identité narrative et littéraire », *Carnets*, Deuxième série, n° 10, 2017, p. 5 [En ligne]
URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2255> Consulté le 01/07/2021.

⁴³¹ Karl Kohut, *Escribir en París. Entrevistas con Fernando Arrabal, Adelaïde Blásquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gómez Arcos, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy, Jorge Semprín*, Frankfurt, Vervuert, 1983, p. 13.

une vision continentale et américaniste, mais des écrivains hispano-américains décident de partir en Europe dans une visée culturelle. Paris est la destination idéale parce qu'elle symbolise «une mégapole internationale⁴³²» où s'installe une colonie d'écrivains hispanophones. La ville est dotée d'une double attraction : d'une part, elle incarne la liberté et l'échange d'idées, d'autre part, elle est dotée d'un fort prestige littéraire et artistique. Elle est devenue un lieu de rencontres et renforce son pouvoir d'attraction notamment pour les écrivains du *boom* qui ont vécu en France durant une période de leur exil en France. Épicentre littéraire, elle est un terrain neutre pour les échanges entre écrivains et intellectuels de différents pays latino-américains et espagnols. Selon Pascale Casanova, la puissance de Paris en tant que capitale des arts et des lettres réside justement dans l'*effet*⁴³³ que produit cette croyance sans réserve : la prééminence parisienne. Cependant, positionner Paris en tant que centre implique aussi d'être dans une certaine marginalité. C'est le cas de Juan José Saer qui est éloigné de l'effervescence littéraire du *boom* tel qu'il cristallise à Buenos Aires, à La Havane ou à Montevideo⁴³⁴. Cette marginalité s'accroît davantage quand un écrivain hispano-américain réside en France, mais hors de Paris, car cela signifiait être inconnu des maisons d'édition et de la critique littéraire. Dans ce cas, la France peut aussi devenir une marge pour un écrivain hispano-américain inconnu, explique Sarlo, justement par la centralité culturelle de Paris qui représente un horizon impossible⁴³⁵. À partir de 1951, Julio Cortázar commence une nouvelle catégorie de voyage afin d'atteindre un horizon culturel plus en accord avec ses attentes. Alejandra Pizarnik, quant à elle, est subjuguée par le pouvoir d'aimantation de Paris en tant que ville littéraire, lieu de rencontres, d'échanges intellectuels, favorisant les lectures intenses de textes français. Ce qui distingue la littérature argentine au cours des années 1950 et 1960, c'est la recherche d'un horizon culturel et/ou économique et non la persécution politique qui deviendra une cause peu de temps après. Dans le cas de Cuba, l'impossibilité de se former en tant qu'écrivain fait que certains choisissent de partir vers d'autres centres littéraires comme Buenos Aires. Virgilio Piñera a fait ce choix en participant à la traduction collective de *Ferdydurke* de Gombrowicz et en échangeant avec les collaborateurs de *Sur*. Le deuxième lieu de destination est Paris, comme en atteste Alejo Carpentier qui est le témoin actif de l'avant-garde littéraire parisienne. Arriver dans une ville telle que Paris signifie pour certains écrivains le comble et la concrétisation d'un itinéraire culturel entraînant une

⁴³² *Ibid.*, p. 15.

⁴³³ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 180.

⁴³⁴ Beatriz Sarlo, *Zona Saer*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2016, p. 14.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 19.

reconnaissance. Paris serait ce que Sylvie Koller appelle une « variation narrative de l'exil⁴³⁶ » qui, par sa nature illusoire, tend à changer selon les expériences et récits. Les départs de Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti et Eduardo Manet correspondent à ce que Julio Cortázar appelle un « auto-exil⁴³⁷ », situation consistant à envisager la seule option du départ pour échapper à l'ambiance culturelle et/ou familiale. Avant leur départ, Eduardo Manet et Hector Bianciotti considèrent Paris comme le phare des arts et des lettres. Chez Silvia Baron Supervielle, il y a le désir de liberté auquel s'ajoutent l'ascendance française et l'amour voué à Paris par la grand-mère paternelle.

L'immense territoire de l'Argentine a été un lieu de flux migratoires et de croisements linguistiques. Bien que l'écrivaine se sente profondément argentine, elle est sujette à l'influence de la culture et de l'éducation française qu'elle a reçues de sa grand-mère paternelle. La fascination et la nostalgie pour cette culture sont devenues les siennes⁴³⁸. Être éduquée dans le culte du français n'est pas exclusif à ses origines. La situation répond aussi à une tradition du Río de la Plata où la langue française était prestigieuse. L'écrivaine se rappelle que, en Argentine, pour les élites intellectuelles, depuis le XIX^e siècle et une bonne partie du XX^e siècle, cette langue « [...] voulait dire liberté, culture, élégance, amour de la France, de ses artistes, de son art de vivre » (SBS, *ADF*, 134). De plus, la présence de l'écrivain Jules Supervielle dans la famille a alimenté le mythe familial quant au prestige de cette langue qui pouvait mener jusqu'à Paris pour faire partie du champ littéraire. Bien que tous les aspects mentionnés soient importants dans sa perception de la langue et de la culture françaises, ils n'ont pas été décisifs au moment d'adopter le français comme langue d'écriture. Dans un entretien avec Jason Weiss, elle déclare que son parcours lui appartient complètement et que la présence de Jules Supervielle n'a eu aucune influence sur sa vocation littéraire. En Argentine, elle a participé à des concours de romans et de poésie qui pouvaient faire d'elle une écrivaine potentielle. Cette vocation s'affirme des années après et elle est la dernière à s'en apercevoir⁴³⁹. Elle partage tout de même avec Jules Supervielle la nostalgie pour les grands espaces et le sentiment d'être partagée entre deux rivages. Ces constructions historiques et socioculturelles ont nourri un imaginaire qu'elle a évoqué lors de notre entretien : « Paris était la ville de l'art, de la littérature, de la beauté. Ce n'était pas tellement

⁴³⁶ Sylvie Koller, « Paris-exilio en los escritores latinoamericanos » dans Christoph Strosetzki, Jean-François Botrel, Manfred Tietz (eds.), *Actas del I Encuentro franco-alemán de hispanistas (1;1989; Mainz)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, p. 110.

⁴³⁷ Karl Kohut, entretien avec Julio Cortázar dans *Escribir en Paris, op. cit.*, p. 199.

⁴³⁸ Jason Weiss, *The Lights of home : a century of Latin American writers in Paris*, New York, Routledge, 2003, p. 204 : « [...] the grandmother's nostalgia for French culture became her own ».

⁴³⁹ Jason Weiss, « Entrevista a Silvia Baron Supervielle », *Quimera: Revista de literatura*, n° 178, 1999, p. 46-47.

les personnes, mais la ville qui était très belle et qui promettait la liberté » (SBS, Entretien, 8). Lors d'un voyage en Europe avec sa sœur aînée et un bref séjour à Paris, l'écrivaine est saisie par l'esprit inspirateur de l'architecture. Elle a un « coup de foudre pour cette ville de laquelle se lève un vent de liberté et de création » (SBS, *LAP*, 50). En effet, après ce retour à Buenos Aires, la voilà dotée d'une volonté inflexible l'incitant à partir et n'admettant pas la moindre hésitation :

[...] je n'ai pas de plans, aucun objectif précis, je ne songe pas à un voyage sans retour. Mais depuis que j'ai vu Paris, j'éprouve une aveugle nécessité d'y revenir. Mes yeux ont hâte de recommencer à voir, en errant dans les rues de ce pays duquel je suis éprise. (SBS, *LAP*, 50)

Ce premier voyage prend fin avec le retour à Buenos Aires duquel naît une pulsion du départ. L'archétype du récit du voyage en Europe⁴⁴⁰ apparaît dans cette évocation autobiographique. L'écrivaine comprend que la permanence de l'exil permet de combler ce besoin tandis que le voyage, lui, prend fin tôt ou tard⁴⁴¹. Lorsqu'elle se demande à quel moment cet exil se met en route, elle répond qu'on s'exile en venant au monde⁴⁴². Depuis la naissance, elle a le sentiment d'avoir été « “déplacée” ailleurs dans la vie, ailleurs dans le monde⁴⁴³ ». Ce besoin de quitter l'Argentine obéit à un désir d'aller à la découverte d'un mystère, de connaître la liberté et la beauté d'une langue inventée que seule la distance peut lui permettre d'atteindre. La présence du voyage de Pigafetta dans *L'Or de l'incertitude* n'est pas anodine, car, plus qu'un voyage, il s'agit d'une évasion culturelle pour s'affranchir complètement. L'aura culturelle de Paris est fortement liée au désir de liberté, à la nécessité de se connaître et de trouver le meilleur de soi-même. Il s'agit de ne pas être définie par des étiquettes qui l'obligent à tenir un rôle autant dans la vie que dans les livres. Plus que l'attrait culturel de la ville, c'est le besoin de liberté qui prend le dessus. La liberté est une manière d'être dans un monde sans barrière parce que le mouvement et la multiplicité empêchent l'uniformisation des notions telles que l'identité, la langue et la culture.

Si l'exil est une forme de liberté, il dessine aussi un itinéraire ascendant tracé sous la forme d'une ligne verticale. Le parcours d'Hector Bianciotti commence depuis « la plus rigoureuse barbarie jusqu'au sommet de la civilisation, en passant par différentes étapes

⁴⁴⁰ David Viñas, *Littérature argentine y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, op. cit., p. 123.

⁴⁴¹ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, op. cit., p. 149.

⁴⁴² Silvia Baron Supervielle, « Introduction » dans, *Silvia Baron Supervielle. Une écriture en exil*, textes réunis par Jacqueline Michel avec la collaboration de Ruth Amar, Jeannine Horowitz et Annette Shabar, Paris, éd. Caractères, 2012, p. 30.

⁴⁴³ André Karatson, « Essai sur le déracinement dans la prose narrative européenne », dans André Karatson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Lille, Presses Universitaires de Lille III, 1981, p. 21.

intermédiaires⁴⁴⁴ ». L'écrivain argentin, au fil de son œuvre autobiographique, montre que son départ avait pour objectif d'affronter « le berceau de la culture européenne, de s'y imposer et de le conquérir⁴⁴⁵ ». Pour lui, l'exil résulte d'une succession de départs qui valent pour étapes d'un cheminement vers la civilisation avant de rejoindre l'Europe : la maison familiale, le séminaire de Córdoba et Buenos Aires. Au-delà de la question géographique, le parcours a une dimension symbolique qui puise ses sources dans la littérature argentine du XIX^e siècle. La ville y incarne l'építome de la culture tandis que la pampa est une « menace anticulturelle⁴⁴⁶ ». Confronté au paysage monotone de la pampa, son père éprouve la nostalgie de la culture. Il envoie les fils de la famille d'abord chez les instituteurs de passage puis dans un internat situé à Córdoba pour qu'ils acquièrent quelques rudiments d'orthographe, d'arithmétique, d'histoire hispano-américaine et de géographie. Au cœur du foyer familial, le père veut « alléger l'ignorance » (HB, *NRJ*, 81) en s'abonnant à un journal et à des revues. Ces substituts de culture permettent à l'enfant d'aller plus loin. Hector Bianciotti raconte recourir à des « stratégies pour avoir accès à un ailleurs dont il connaît l'existence par la radio et les journaux⁴⁴⁷ ». La découverte de la photographie de la dame élégante est une révélation pour lui parce qu'elle se démarque du quotidien paysan et parce qu'elle semble s'imposer au monde. Elle symbolise l'existence, loin de la pampa, de la civilisation et de la culture où les poses et les gestes sont autres. Cette photographie représente un monde invulnérable à la poussière où l'argent n'est pas un problème⁴⁴⁸ : un monde qu'il voudrait atteindre. Dans *Le pas si lent de l'amour*, Hector Bianciotti retrace cet itinéraire chargé d'une symbolique qui renvoie plus tard à l'aboutissement d'un parcours :

L'enfant rêvait de l'autre côté de l'horizon ; l'adolescent, d'un voyage, du seul voyage, l'Europe. Il en fit deux : jeune homme, j'exauçai leur désir ; ensuite, en somnambule et par des chemins de contrebandier, je passai de ma langue d'enfance à celle de mon pays d'élection. (HB, *PLA*, 425)

⁴⁴⁴ Judith Podlubne y Alberto Giordano, « Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti » dans, *Historia crítica de la literatura argentina*, op. cit., p. 395. [Texte original : « [...] el que va desde la más rigurosa barbarie hasta la cumbre de la civilización, pasando por varias estaciones intermedias »]

⁴⁴⁵ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia au bout du monde*, op. cit., p. 322.

⁴⁴⁶ Beatriz Sarlo, « Un paysage pour Borges », trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan, dans *L'Amérique latine et « La Nouvelle revue française »*, op. cit., p. 557.

⁴⁴⁷ Mónica Zapata, « De la pampa à Paris : l'aventure d'Hector Bianciotti » dans *Paroles et écriture de l'exil*, op. cit., p. 177.

⁴⁴⁸ José Luis Reina, « La isla íntima, entrevista con Héctor Bianciotti », *Quimera*, n° 74, 1988, p. 59.

Le voyage et le chemin sont indissociables. Depuis l'enfance, l'écrivain est devenu un *homo viator* qui a le désir du monde et qui veut tout connaître. Il aborde la ville depuis l'extérieur où elle est associée à la culture comme « moteur expansif de la civilisation⁴⁴⁹ ». L'horizon trace une ligne droite, un voyage rectiligne où le désir de culture de Bianciotti « s'accomplit dans l'éloignement⁴⁵⁰ ». Le chemin commence lorsqu'il quitte « l'inclément pays de l'enfance » (HB, *BDJ*, 143) pour se rendre au séminaire de Córdoba. Pendant son séjour, il s'aperçoit que les gens cultivés sont francophones et que les classes aisées envoient leurs enfants au lycée français⁴⁵¹. Des institutions telles que l'Alliance française et l'Institut français étaient considérés comme les sommets de la culture ouverte aux plus privilégiés, explique Bianciotti⁴⁵². Langue, culture et prestige font partie des étapes qui entretiennent l'espoir d'arriver quelque part : « Après l'enfance, le séminaire et Villa del Rosario, Córdoba en représentait une nouvelle. Mais à quoi menaient-elles les étapes, à quoi pouvaient-elles bien aboutir ? » (HB, *NRJ*, 222). Il raconte avoir écouté « les sirènes et leurs chants réciproques [...] [il a] regardé devant [soi] » (HB, *PLA*, 8). L'ascension se poursuit à Buenos Aires où il a percé dans le monde du théâtre et a publié des poèmes dans le supplément de *La Nación*. Cependant, ce milieu intellectuel ne lui suffit pas, d'autant plus que s'ajoute l'ambiance délétère imposée par le péronisme. Par conséquent, il décide de tout quitter pour « sauver son âme » (HB, *PLA*, 7 et 8). L'écrivain Juan Rodolfo Wilcock le conseille que s'il ne quitte pas la ville, il en restera à jamais captif. Ce moment est décisif pour brûler ses vaisseaux et être « [d]éserteur d'un jeune passé, convoiteur de l'avenir [...] tout ce chemin déjà abattu derrière [soi] qu'[il] voulai[t] réduire en cendres » (HB, *PLA*, 9). S'apercevoir que la Croix du Sud s'efface au fur et à mesure qu'il se rapproche de l'Europe signifie aussi laisser derrière soi les visages aimés ou haïs, la peur de Buenos Aires et sa mère. Il quitte tout pour l'enivrement des « pouvoirs de sa liberté » (HB, *NRJ*, 273 et 274). Il a expliqué au cours de ses entretiens qu'il ne s'est jamais senti comme un exilé. Il a pris un risque en jouant le tout par le tout⁴⁵³ sans savoir ce qui pouvait l'attendre de l'autre côté de l'Atlantique, notamment la misère et la faim. Sa démarche se rapproche de celle du voyage canonique : dans ce cadre, l'éloignement de la patrie et des siens était de notoriété publique et n'était pas une fuite parce

⁴⁴⁹ Beatriz Sarlo, « Un paysage pour Borges », dans *L'Amérique latine et « La Nouvelle revue française »*, *op. cit.*, p. 545.

⁴⁵⁰ Adéline Liébert, *L' Ici et le Lointain. Déplacements avec François Cheng, Hector Bianciotti, Claudio Magris et Gérard Macé*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2019, p. 91.

⁴⁵¹ Marianne Dubertret, « Hector Bianciotti, l'écrivain du doute est mort à 82 ans », *La Vie*, 13 juin 2012, [En ligne] URL : <https://www.lavie.fr/actualite/societe/hector-bianciotti-leacutecrivain-du-doute-est-mort-agrave-82-ans-35374.php> Consulté le 16/06/2022.

⁴⁵² Pierre Maury, « Un entretien avec Hector Bianciotti », *op. cit.*

⁴⁵³ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada*, *op. cit.*, p. 127.

que le voyageur avait fait ses adieux⁴⁵⁴. L'écrivain franchit la dernière étape sur un paquebot en partance pour l'Italie pour poursuivre un itinéraire qui commence à Naples, passe par Rome et Madrid, puis s'achève à Paris, lieu de production culturelle et espace mythologique. Paris est omniprésent dans son parcours européen parce que la capitale représente « une puissance unique, mais circonspecte, d'une élégance qui aide à avoir une certaine allure et à penser » (HB, *NMD*, 44). L'Argentine, précise l'écrivain, est un jeune pays qui n'a pas encore de mémoire et qui, pour cette raison, continuera à se tourner vers l'Europe, principalement la France, sur le plan culturel⁴⁵⁵. De plus, pour Hector Bianciotti, l'ancrage historique est essentiel au prestige et à la reconnaissance internationale de Paris, qui peut offrir des racines à ceux qui veulent y jouer un rôle littéraire. Sur cet aspect, l'écrivain est en accord avec Pascale Casanova quand elle affirme qu'« *il faut être ancien pour avoir quelque chance d'être moderne ou de décréter la modernité*⁴⁵⁶ ».

Dans un entretien donné en 1981, l'écrivain cubain Severo Sarduy indique que Paris a été un pôle d'attraction pour les écrivains hispano-américains depuis le XIX^e siècle. Il ajoute que peu importent les motifs ou l'orientation politique, un exilé finit par choisir cette ville comme lieu de destination. Paris, poursuit-il, est une *plaque tournante* qui facilite la communication entre les pays latino-américains⁴⁵⁷. L'exil cubain n'est pas homogène et répond à différentes motivations. Eduardo Manet, à partir de sa propre expérience, analyse l'évolution, les métamorphoses et la vérité émouvante et désemparée de l'exil⁴⁵⁸. Son premier volet autobiographique, *Mes Années Cuba*, raconte comment l'écrivain participe à la vie culturelle d'une Havane en pleine effervescence, mais après son deuxième exil, combien il a le sentiment que cette vitalité artistique de la ville est sur le déclin et appartient au passé. Eduardo Manet fait partie de la deuxième génération de dramaturges qui ont répondu aux appels du théâtre national cubain. Ses efforts ont aidé à la naissance des centres théâtraux privés qui avaient pour objectif de diffuser l'art dramatique⁴⁵⁹. Sa production littéraire à Cuba,

⁴⁵⁴ Gustavo Bueno, « *Homo Viator*. El viaje y el camino ». Prólogo a Pedro Pisa, *Caminos Reales de Asturias*, Pentalfa, Oviedo, 2000 [En ligne] URL : <https://filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm> Consulté le 10/06/2022.

⁴⁵⁵ Marianne Dubertret, « Hector Bianciotti, l'écrivain du doute, est mort à 82 ans », *op. cit.*

⁴⁵⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 129 (Souligné dans le texte).

⁴⁵⁷ Karl Kohut, entretien avec Severo Sarduy dans *Escribir en Paris*, *op. cit.*, p. 284. [Texte original : « Para nosotros Paris no es un fenómeno reciente. [...] yo creo que, sin excepción, todos, por un motivo o por otro, exiliados de izquierda, de derecha, de centro, hemos venido a caer aquí, en este barrio. [...] Paris para nosotros, por un motivo que habría que elucidar, siempre ha sido la *plaque tournante*, a tal punto que la comunicación entre nuestros países pasa por París »]

⁴⁵⁸ Jean-Noël Pancrazi, « L'adieu aux racines », *Le Monde*, [En ligne],

URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/10/18/l-adieu-aux-racines_3753480_1819218.html Consulté le 23/05/2022.

⁴⁵⁹ Esther Sánchez-Grey Alba, « El éxodo de grandes dramaturgos » dans Heidrun Adler et Adrián Herr (ed.), *De las dos orillas: Teatro cubano*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 46.

explique Phyllis Zatlin, se divise en deux périodes : la première, dans les années 1940, avant le premier voyage en Europe, et la deuxième, faisant suite à son retour dans les années 1960 sous le gouvernement révolutionnaire cubain⁴⁶⁰. Les premières publications du jeune auteur sont des poèmes et des nouvelles parus dans les journaux havanais en 1946, notamment son premier livre *Pequeños poemas nocturnos*, publié l'année suivante. Dans ces années, situées avant le régime de Batista, l'écrivain commence, dès ses quinze ans, à travailler en tant que journaliste dans le journal *El Pueblo*, copropriété de son père. Il raconte que, déjà à cet âge, il avait une rubrique culturelle où il avait la liberté d'écrire ce qu'il désirait : des critiques de théâtre et de cinéma, des interviews d'actrices cubaines célèbres et de musiciens étrangers qui se produisaient à La Havane. Quant au théâtre, il a écrit des pièces courtes dont il réalisait les mises en scène, notamment pour sa première pièce *Scherzo*, qui lui a valu la reconnaissance et prestige parmi les jeunes dramaturges de sa génération⁴⁶¹. Ces années sont pour lui d'une florissante créativité et d'une intense activité dans l'association *Nuestro Tiempo* et comme directeur du Théâtre-Guignol cubain. Il y présente des textes de ses amis : l'écrivain Alejo Carpentier et le poète Nicolás Guillén. Ce contexte culturel, qu'il décrit comme « une époque de dynamisme et de ferveur » (EM, *MAC*, 124), l'aide à faire ses premiers pas dans l'écriture et le théâtre. Comme les jeunes gens qui aspirent à être acteurs, auteurs ou metteurs en scène, Eduardo Manet se plonge alors dans la lecture des grands textes du répertoire et des théoriciens du théâtre : Constantin Stanislavski, Gordon Craig, Adolphe Appia, Jacques Copeau, Antonin Artaud, entre autres. Cependant, il ne juge pas suffisants cette activité et cet apprentissage :

Continuer le théâtre, oui, mais certainement pas dans ce no man's land mi-professionnel, mi-amateur. (EM, *MAC*, 127)

Après la mise en scène de sa pièce *Scherzo* et la réception des éloges des critiques, il comprend que « la culture est un luxe ou une activité secondaire et où les mélés pour la radio sont les seuls débouchés possibles pour les jeunes écrivains de [sa] génération » (EM, *ILV*, 356). Pendant cette période, un téléspectateur moyen cherche surtout du divertissement. En 1959, Severo Sarduy publie, dans la revue *Combate*, une analyse de la position de l'écrivain à Cuba. Il souligne que, dans le contexte de l'île, l'écrivain n'est pas un

⁴⁶⁰ Phyllis Zatlin, *The Novels and plays of Eduardo Manet. An adventure in multiculturalism*, University Park, The Pennsylvania state university press, coll. « Penn State studies in Romance literatures », 2000, p. 1. Comme l'explique l'autrice dans son essai, l'œuvre de Manet n'est pas uniquement constituée de littérature et de théâtre, mais aussi de cinéma.

⁴⁶¹ *Scherzo* a été présenté le 31 octobre 1948, après avoir obtenu la mention honorifique dans le deuxième concours de l'ADAD. Quelque temps après, le groupe PROMETEO de Francisco Morín a choisi de représenter une autre pièce de Manet intitulée *La Infanta que no quiso tener los ojos verdes* le 15 décembre 1950.

professionnel et qu'il n'a pas un lectorat auquel s'adresser. Cette dure critique de Sarduy fait écho aux inquiétudes d'Eduardo Manet : en 1951, l'écrivain voyait déjà comment Alejo Carpentier avait échappé au sort réservé aux écrivains de cette période. Sarduy ajoute que le public n'est pas un consommateur de littérature, car il a été happé par le divertissement populaire, la publicité, la radio et la télévision⁴⁶². Face à cette situation, Eduardo Manet considère qu'il est temps d'aller se former ailleurs : « [...] je ressentis le besoin de recevoir un enseignement professionnel rigoureux [...] » (EM, *LF*, 11). Il souhaite se professionnaliser en tant qu'écrivain comme Virgilio Piñera et Alejo Carpentier, qui se sont mis en rapport avec le courant littéraire du surréalisme et les romanciers français. De plus, selon Sarduy, les seuls espaces pour être publié et lu étaient les revues *Orígenes* et *Ciclón*. L'île de Cuba comptait un cercle littéraire restreint, à tel point que les écrivains étaient devenus leurs propres lecteurs rendant impossible l'extension vers un vaste lectorat. Ces faits, décrits par Sarduy en 1959, étaient déjà courants en 1951, année décisive pour Manet qui a compris qu'il était temps « de faire une pause et d'aller voir ailleurs » (EM, *MAC*, 127).

Deux possibilités s'ouvrent à lui : les États-Unis et la France. Dans le premier cas, il avait l'avantage de parler l'anglais, d'être imprégné de cinéma et de littérature américains en plus de compter avec le parrainage d'un ami diplômé de la faculté de théâtre de Yale. Ces avantages n'ont pas eu un poids suffisant, car il n'envisageait pas de vivre trois ans sous le maccarthysme, en pleine guerre froide. À l'automne 1951, Eduardo Manet évoque ses amis Tomás Gutiérrez Alea et Néstor Almendros qui partent faire des études de cinéma à Cinecittà. Il dit avoir été tenté de les accompagner bien que le théâtre l'intéresse plus que le cinéma, mais « il y avait Paris » (EM, *MAC*, 128). Depuis son enfance, la ville l'avait hanté, car ses parents vouaient un culte à la culture française même si personne ne parlait la langue et que sa mère n'était jamais allée en France. Dans son entourage, Paris représentait « [...] le firmament de la culture, le centre du monde » (EM, *UCP*, 27). Surtout, il considère que ce lieu lui permettra d'accomplir son ambition d'écrire pour le théâtre :

Je quittais Cuba pour m'installer trois ans à Paris, une ville où la tradition théâtrale remontait à Molière, Corneille, Racine... (EM, *UCP*, 29)

Le patrimoine littéraire français apparaît comme un instrument de liberté par rapport aux exigences nationales⁴⁶³, mais aussi par son caractère universel. Le théâtre classique incarne,

⁴⁶² Severo Sarduy, « Posición del escritor en Cuba », *Combate*, época 2, año 3, n° 43, La Habana, 6 de mayo, 1959, p. 2, [En ligne] URL : <https://rialta.org/posicion-del-escritor-en-cuba/> Consulté le 20/06/2022.

⁴⁶³ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 126.

selon Pascale Casanova, « la légitimité littéraire elle-même⁴⁶⁴ ». Depuis le XIX^e siècle, la France accueille des tournées théâtrales en langue étrangère. Au XX^e siècle, le Festival de Julien continue cette tradition avant de se transformer en 1957, avec le Théâtre des Nations, et devenir le plus complexe et le plus singulier de tous les festivals institués en France⁴⁶⁵. Après la Seconde Guerre mondiale, Paris retrouve sa mission d'entretenir entre les peuples les échanges d'idées en franchissant les barrières de la langue. Des événements culturels internationaux, comme le Festival de Julien, « se donnai[ent] une mission d'information, de pédagogie en même temps qu'une mission de réconciliation après le déchirement de la Seconde Guerre mondiale⁴⁶⁶ ».

4.4. L'exil forcé

Le mot exil peut se définir, selon le dictionnaire, comme une peine qui condamne quelqu'un à quitter son pays, avec interdiction d'y revenir définitivement ou pour un certain temps⁴⁶⁷. La langue castillane, explique Michel Boeglin, dispose de deux verbes pour signifier la séparation du pays natal : *exilar* et *desterrar*⁴⁶⁸. Le mot « desterrar » renvoie à la séparation d'avec la patrie comme un châtiment ou une peine tandis que « exilar » évoque un départ où prime le choix de l'individu, motivé par des causes religieuses, politiques, économiques ou par des raisons toutes personnelles. Les dynamiques sur lesquelles reposent la migration économique et l'exil sont dissemblables. Dans ce dernier, la privation de vivre dans son pays est vécue comme une punition et le retour serait le seul moyen de réparation⁴⁶⁹. Des événements comme la Révolution cubaine en 1959 et le coup d'État militaire au Chili en 1973 ont fortement marqué l'histoire de ces deux pays, engendrant des départs massifs. À Cuba, au XIX^e siècle, l'exil atteignait les minorités intellectuelles et politiques. Le triomphe de la Révolution cubaine en 1959 et l'instauration d'un régime communiste ont entraîné davantage d'exils, répartis entre les États-Unis, des pays latino-américains et européens. Cet événement a eu un retentissement dans la production théâtrale cubaine qui s'est développée en deux réalités différentes : une dans le pays circonscrit aux paramètres de la révolution et

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶⁵ Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre. Le théâtre des Nations*, Paris, CNRS éd., 2009, p. 7.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ Dictionnaire, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/exil> Consulté le 10/10/2020.

⁴⁶⁸ Michel Boeglin, « Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique. L'exil au prisme des études culturelles » dans Michel Boeglin (dir.), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XII^e-XXI^e)*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 14.

⁴⁶⁹ Anne-Marie Gaillard, *Exils et retours. Itinéraires chiliens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 19.

une autre à l'extérieur, conditionnée aux circonstances de l'exil⁴⁷⁰. Dans les années cinquante, Eduardo Manet fait partie de la génération de dramaturges exilés qui aspirent à changer le théâtre par de nouvelles conceptions dramatiques⁴⁷¹. Au cœur de la littérature et de l'art surgit la question de la diaspora, telle que l'énonce l'écrivain Calvert Casey et la relaie Guillermo Cabrera Infante dans *Mea Cuba*. L'essayiste cubain Iván de la Nuez définit la diaspora comme une nation en fuite — physique et culturelle — dont la survivance renvoie à une échappatoire. Il ne s'agit pas de la consigne durable et immuable de l'identité, mais du caractère éphémère du voyage, de l'état d'« échapper⁴⁷² ».

Au Chili, au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la question de l'immigration n'a pas suscité beaucoup d'intérêt. Les cas d'exil étaient rares, de courte durée, voire anecdotiques, ils ne faisaient pas partie de l'histoire du pays⁴⁷³. Le coup d'État du général Augusto Pinochet en 1973 a marqué un avant et un après pour les Chiliens à l'étranger. De 1973 jusqu'à 1990, les départs pour raisons politiques se multiplient et ont des retentissements dans toutes les couches sociales et les différentes régions du pays. Une terreur généralisée s'installe et, au cours de l'année 1974, la DINA, la police politique, fait usage de méthodes de répression violentes contre les opposants à la consolidation du régime. La communauté internationale réagit dès les premiers jours du coup d'État. La France, l'Italie, la Suède et des pays latino-américains comme Cuba, le Mexique et le Venezuela annoncent, via leur ambassade, être prêts à accueillir les réfugiés⁴⁷⁴. Si l'exil est une épreuve douloureuse, il peut aussi se concevoir comme un défi qui demande un changement et une adaptation à un nouvel environnement. L'exilé pourra développer dans le pays d'accueil son potentiel créatif, ce dont Luis Mizón et Eduardo Manet attestent. Nous verrons comment ces deux écrivains représentent l'exil à différents degrés. À un premier niveau, Mizón et Manet incarnent la manière dont l'exilé a le sentiment d'être expulsé de son pays, voire d'en être arraché. À un second niveau, ils pourraient illustrer l'exil volontaire, même si les

⁴⁷⁰ Esther Sánchez-Grey Alba, « El éxodo de grandes dramaturgos » dans, *De las dos orillas: Teatro cubano op. cit.*, p. 49.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 45. C'est le cas des dramaturges cubains Matías Montes Huidobro et Julio Matas qui ont obtenu une reconnaissance dans le théâtre cubain avant la Révolution.

⁴⁷² Iván de la Nuez, *La Balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998, p. 32. [Texte original : « La Nación de la diáspora es una nación en fuga— física, cultural. Donde la supervivencia nos remite, en directo, a un escape. No se trata de la consigna duradera e inmutable de la identidad mayúscula sino de lo transitorio del viaje, del estatuto móvil de ese “escapar” »]

⁴⁷³ José del Pozo, « Los chilenos en el exterior : ¿De la emigración y el exilio a la diáspora? El caso de Montréal », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 20, n° 10, 2004 [En ligne]

URL : <http://journals.openedition.org/remi/4968> Consulté le 30/04/2019.

⁴⁷⁴ Anne-Marie Gaillard, *Exils et retours. Itinéraires chiliens*, op. cit., p. 10.

circonstances ont encouragé ce départ qui signifie un point de non-retour, comme le démontre le cas d'Eduardo Manet.

Luis Mizón, lors d'une conférence donnée à l'Université Paris-Sorbonne le 17 mars 2009, considère l'exil comme un châtement, car le sujet a été obligé de quitter son pays sous la contrainte d'un régime totalitaire :

El exilio es un castigo impuesto por el poder del Estado al miembro disidente o al rebelde que se le opone. En derecho, el alejamiento impuesto como una pena a veces se llama relegación o “extrañamiento”. La palabra “extrañar” significa deportar, exiliar, echar del país, alejar, rechazar, relegar, pero también el efecto que ese alejamiento produce a la persona relegada o extrañada a conocer cosas curiosas y sorprendentes; países y costumbres nunca vistos que forman parte de su riqueza y de su experiencia cultural⁴⁷⁵.

L'exil est une punition infligée par le pouvoir de l'État au dissident ou au rebelle qui s'y oppose. En droit, la destitution imposée à titre de sanction est parfois appelée relégation ou « éloignement ». Le mot « regretter » signifie déporter, exiler, expulser du pays, repousser, rejeter et reléguer. Cependant, c'est aussi une opportunité d'apprendre des choses curieuses et surprenantes du pays et de ses coutumes. Elles font partie de sa richesse et de l'expérience culturelle de l'exilé⁴⁷⁶.

Le poète considère que l'exil est un châtement qui lui a été imposé. Il a été contraint, comme de nombreux Chiliens, à abandonner son pays natal et ses biens, de tout quitter avec sa famille sans savoir ce qui l'attendait de l'autre côté de l'océan. Le mot « extrañamiento », dont il n'existe pas d'équivalent en français, est le mot-clé résumant le fait d'être renié, banni et éloigné du pays natal. Le poète a été obligé de partir après son arrestation pour ses affiliations politiques et idéologiques avec le parti communiste. Si, au début, l'idée de laisser son pays était inenvisageable, après sa libération, il se rend à l'évidence qu'il lui est impossible de trouver un travail pour subvenir aux besoins de sa famille. Le poète demande alors l'autorisation de s'exiler sur l'île de Pâques, elle lui est refusée, ce qui le contraint à tout quitter avec les siens. Ces raisons pourraient correspondre à la migration économique, car il existe une nécessité impérieuse d'avoir de meilleures conditions de vie à cause d'une situation de crise économique et sociale. Mais les problèmes d'un immigré ne sont pas les mêmes que ceux d'un exilé. Luis Mizón explique, dans l'entretien qu'il nous a accordé avant sa mort, que l'immigration et l'exil sont deux phénomènes différents, car le premier est volontaire. Sur ce point, Anne-Marie Gaillard note que l'immigration économique vient d'un choix individuel

⁴⁷⁵ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario », *op. cit.*, p. 228.

⁴⁷⁶ Nous traduisons.

de quelqu'un qui a mûri largement la question du départ tandis que l'exil est imposé brutalement à la suite du bouleversement d'une situation stable⁴⁷⁷. Le poète compare l'état d'exilé à celui du naufragé parce que chacun subit une violence involontaire : « Dans l'exil, la violence vient de l'histoire. Dans le naufrage, ça vient de la nature, mais dans les deux cas, tu es l'objet d'une violence qui va te porter ailleurs » (LM, Entretien, 78). Une année après le coup d'État, Mizón quitte le Chili avec sa famille. Lorsqu'il est questionné sur son choix de la France, Luis Mizón donne trois raisons. La première est le précédent du grand-père paternel qui avait été décoré de la Légion d'honneur. La deuxième concerne les relations culturelles entre la France et le Chili et le pouvoir d'attraction de l'hexagone pour les élites intellectuelles chiliennes. La troisième est la générosité de la France, car son ambassade à Santiago a facilité son départ. Il a aussi pu compter sur l'aide du professeur Ruggiero Romano de l'École des Hautes Études à Paris. D'après son expérience, l'exil n'est pas massif comme peut l'être l'immigration : il est nominatif, puisqu'un tribunal détermine qu'un citoyen n'a plus le droit de vivre dans son État. Le poète raconte qu'à partir de 1977, il est devenu difficile de faire des allers-retours entre le Chili et la France, et peu d'exilés osent s'y aventurer⁴⁷⁸. Il a été confronté à cette situation qui l'a empêché de revenir librement au pays natal.

La compréhension d'un poète n'est pas forcément celle d'un homme politique même si tous les deux sont des exilés.

L'exil est une punition.

Personne ne peut choisir l'exil. Il y a la violence de l'histoire au départ et un acte dont l'exilé est responsable et conscient. (LM, *PDD*, 4 et 5)

La violence et la cruauté ont marqué le sort des poètes qui sont devenus une « génération dispersée⁴⁷⁹ ». La poésie chilienne est divisée entre une poésie de l'*insilio* et une poésie de l'*exilio*⁴⁸⁰ (ceux qui sont restés et ceux qui sont partis), comme l'indique clairement le titre de l'article de Naín Nomez. Pendant la dictature, une poésie politique surgit et témoigne de manière subversive, explicite ou subreptice des conséquences de la dictature, mais croise aussi d'autres formes esthétiques⁴⁸¹. Si, dans sa poésie, ce type de dénonciation politique n'existe pas, Luis Mizón intègre une catégorie de poètes qui ont mûri dans l'exil et qui ont

⁴⁷⁷ Anne-Marie Gaillard, *Exils et retours. Itinéraires chiliens*, op. cit., p. 18.

⁴⁷⁸ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio en París », op. cit., p. 239.

⁴⁷⁹ Soledad Bianchi, *Poesía chilena. (Miradas-enfoques-apuntes)*, op. cit., p. 20.

⁴⁸⁰ Naín Nomez, « Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta », *Revista Chilena de Literatura*, n°76, abril, 2010, p. 105 [En ligne]

URL : <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233413011> Consulté le 21/06/2021.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

développé leur style poétique à partir de leurs propres expériences⁴⁸². En tant que poète exilé de Valparaíso, il fait omission des événements de cette période en donnant une préférence à l'évocation d'un temps et d'un espace figés dans le passé⁴⁸³. Il explique qu'à l'*extrañamiento* suit le geste d'« *entrañar* » qui signifie : garder en soi quelque chose d'intime, un attachement profond et le porter partout où le poète va. Ainsi, les mots « *extrañar* » et « *entrañar* » semblent être des opposés, mais ils se complètent⁴⁸⁴. L'exil produit la tristesse, la nostalgie et « en même temps [le] désir de construire un monde nouveau⁴⁸⁵ ». Par la poésie, le poète veut dire : « je suis de quelque part, mais ce quelque part, je peux le retrouver ailleurs, voire partout⁴⁸⁶ ».

Cette idée peut être considérée comme subversive parce qu'elle consiste à refuser de se noyer dans cette négativité de l'expatriation qui est, pour Mizón, le plus grand danger planant sur les exilés latino-américains. D'après Naín Nómez, les écrivains et artistes ont accepté la tâche de faire de la séparation de la patrie un moment positif et créatif⁴⁸⁷. Pour sa part, Julio Cortázar montre que le travail spécifique de l'écrivain est de rendre cette situation positive et efficace afin d'inverser l'objectif de l'adversaire et de l'affronter d'une manière qu'il ne pouvait pas imaginer⁴⁸⁸. Luis Mizón refuse d'avoir une vision misérabiliste de cette expérience et il est gêné par « la complicité des exilés pour se prêter à ce jeu très complaisant de traîner la patte » (LM, Entretien, 67). D'après lui, il existe, dans le monde des exilés, un mode d'emploi de leur condition. Les dirigeants politiques avaient décidé de ne pas l'aider parce qu'il méconnaissait les manières d'être un bon exilé⁴⁸⁹. Pour Mizón, il s'agit d'une imposture qu'il dénonce grâce à la force créatrice lorsqu'il évoque le pays natal de sa jeunesse, laissant de côté l'autocompassion que peut provoquer cette situation. Sa posture répond aussi à cette vision romantique de l'exilé chilien, façonnée dans l'imaginaire collectif français. L'exilé chilien a assumé le rôle d'ambassadeur des persécutés pour ensuite devenir une victime aux yeux des Français⁴⁹⁰. La France a vraiment été choquée par la violence du coup

⁴⁸² *Ibid.*, p. 118.

⁴⁸³ Ximena Figueroa Flores, *Poética del desarraigo*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸⁴ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio en París », *op. cit.*, p. 228.

⁴⁸⁵ Pascal Bouvier, « L'exil et le chez soi », *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, n° 24, 2019, p. 103.

⁴⁸⁶ Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸⁷ Naín Nómez, *Identidad y exilio: Poetas chilenos en Canadá*, Santiago, Ceneca, 1986, p. 3.

⁴⁸⁸ Julio Cortázar, « América Latina: Exilio y literatura », *Araucaria de Chile*, n° 10, 1980, p. 62. [Texte original : « Creo que más que nunca es necesario convertir la negatividad del exilio- que confirma así el triunfo del enemigo- en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores, una realidad que el trabajo específico del escritor puede volver positiva y eficaz, invirtiendo así por completo el programa del adversario y saliéndole al frente de una manera que este no podía imaginar »]

⁴⁸⁹ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio en París », *op. cit.*, p. 236.

⁴⁹⁰ Ana Vasquez, « La leyenda de Ulises, mito del exilio », *América Cahiers du CRICCAL*, n° 7, 1990, p. 20 [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1990_num_7_1_1011 Consulté le 29/06/2022.

d'État et a compati avec les citoyens chiliens. Comme l'évoque Mizón : « c'est une histoire quand même qui a touché profondément les Français » (LM, Entretien, 65). Il s'est rendu compte des dangers d'une telle position et a décidé d'adopter une attitude différente. S'habituer à cette protection constante, qui cultive la nostalgie, explique Ana Vasquez, situe l'exilé entre l'autocompassion et la lutte pour sa propre autonomie⁴⁹¹. Chacun, déclare Mizón, vivait son exil comme il l'entendait, mais lui ne pouvait pas le considérer comme héroïque : « L'exil est toujours l'affaire des chercheurs de lieux de liberté » (LM, PDD, 14).

Pour Manet, l'exil forcé est abordé à partir de sa propre enfance, quand il est obligé de quitter Santiago de Cuba pour La Havane. Ce changement signifie déjà que « [s]ans le savoir, il se sent déjà un exilé » (EM, MAC, 31). L'écrivain aborde, dans *La Mauresque*, la maison de Santiago et le jardin qui symbolisent le pays de l'enfance : cette vie où il passait du temps avec sa mère, partageant ses revues, son bain et ses histoires. La perte de cette mère protectrice annonce aussi qu'il sera « déplacé contre son gré à la capitale [où] trop de choses ont changé » (EM, MAC, 31). Le sentiment d'être littéralement arraché, contre sa volonté, à la maison d'enfance l'inspirera pour écrire sur l'exil massif des Cubains vers Miami dans son roman *Rhapsodie cubaine*. Au XIX^e siècle, l'exil était minoritaire et touchait les intellectuels et hommes politiques qui s'étaient opposés au régime colonial espagnol. Néanmoins, dans cette période, il s'est produit une importante immigration économique aux États-Unis, notamment en Floride dans la ville de Tampa et l'île de Key West. C'est au XX^e siècle, avec la révolution cubaine, que se produit un phénomène inverse : l'exil surpasse l'immigration économique. L'exil des Cubains s'est réparti entre les États-Unis, l'Espagne, la France, le Mexique, la Colombie, le Venezuela et Puerto Rico⁴⁹². Dans *Mea Cuba*, Guillermo Cabrera Infante qualifie l'exil cubain d'« exode » ou de « diaspora »⁴⁹³. En effet, la diaspora fait allusion au décentrement, à une fragmentation du territoire par l'errance. Cette signification s'accorde avec la notion d'exil qui, dans ce contexte, est vécu comme un bannissement national, un voyage vers l'opposition politique⁴⁹⁴. Dans *Rhapsodie cubaine*, Eduardo Manet raconte le vécu de Julian Sargats et de sa famille qui font partie de cette vague d'exilés partis à Miami aux premières heures de la Révolution. Le patriarche, Edelmiro Sargats, considère qu'il s'agit d'un

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹² Rafael Rojas, « Diáspora y literatura. Indicios de una ciudadanía postnacional », *Encuentro de la cultura cubana*, n° 33, 2004, p. 137 [En ligne]
URL : https://rialta.org/wp-content/viewer/encuentro/2004-N33/index_270.html#page=1 Consulté le 15/06/2022.

⁴⁹³ Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza-Janés, 1993, p. 293. [Texte original : « Este siglo casi podría marcarse en la historia cubana, como se hizo en la Biblia, con el libro del Éxodo. O, como dijo Calvert Casey, ese escritor hecho y destruido por el exilio, “Nuestra Diáspora” »]

⁴⁹⁴ Rafael Rojas, « Diáspora y literatura », *op. cit.*, p. 140.

« départ prolongé » (EM, RC, 25), faisant écho à l'expérience de Gustavo Pérez-Firmat dont les aînés quittèrent l'île avec l'espoir d'une fin prochaine du régime révolutionnaire. Miami devient le cœur de la diaspora cubaine qui vit en constant exil, parce que certains ont vécu cette expérience comme un bannissement. Manet définit l'exil, à travers le jeune Julian, comme un bouleversement qui lui a été imposé : « un enfant de treize ans n'a que le droit de se taire et d'obéir à ses parents » (EM, RC, 40). L'exil représente une mutilation, l'abandon de la patrie et d'une partie de soi-même : c'est être banni avant d'avoir une identité stabilisée⁴⁹⁵. Julian a dû abandonner la ville qu'il connaissait sur le bout des doigts. Cette ville que sa grand-mère maternelle lui a fait découvrir en parcourant chaque rue. Il éprouve une douleur profonde au point de vouloir s'enfuir :

Julian pose sa main sur le bord de la portière. Ils roulent lentement. S'il saute de la voiture en marche à cette vitesse, il ne se fera pas mal. Quelques contusions, quelques égratignures sans importance. Il suffira de se relever et de courir. Courir loin devant soi, n'importe où, le plus loin possible. (EM, RC, 40)

Ce passage retrace l'exil des Cubains partis à Miami et qui ne sont jamais revenus. Il se produit chez le protagoniste un dédoublement. D'abord, c'est l'enfant resté dans la voiture qui voit La Havane disparaître sous ses yeux. Ensuite, c'est l'enfant qui s'enfuit pour se fondre dans la foule et faire partie de la fête révolutionnaire, peu importe s'il doit quitter les siens. Dans les deux cas, Julian Sargats a conscience qu'une partie de lui-même s'efface au fur et à mesure qu'il s'approche de l'aéroport. La distance qui s'instaure entre le moi du passé et celui du présent est un exercice auquel Julian doit se confronter durant son exil. Le récit de Manet entre en concordance avec sa propre expérience, car en 1968, année de son départ, des changements drastiques se sont produits dans l'histoire politique cubaine.

Dans les derniers chapitres de *Mes années Cuba*, Eduardo Manet cite deux années clés pour ces exils. La première est 1951, car c'est l'année des départs des jeunes artistes et écrivains cubains partis pour se former en Europe et aux États-Unis. La deuxième est 1968, que l'écrivain appelle l'année de tous les exils où ses amis proches quittent Cuba définitivement. Son séjour à Paris, entre 1951 et 1955, est interrompu par deux ans passés en Italie. Début 1957, il revient à Paris où la guerre d'Algérie continue à polluer le climat social, politique et intellectuel. La situation politique, qualifiée de « sinistre et explosive » par Manet, n'empêche pas cette effervescence culturelle et artistique : « Paris continuait à être considérée comme la ville de la culture » (EM, UCP, 130). En 1959, la Révolution cubaine a suscité un

⁴⁹⁵ Gustavo Pérez Firmat, *El Año que viene estamos en Cuba*, Houston, Texas, Arte Público Press, 1997, p. 5.

enthousiasme généralisé, devenant l'événement intellectuel de la gauche latino-américaine, européenne et nord-américaine. Au cours des années 1960, Cuba est devenue un espace de débats, d'échanges et un lieu de pèlerinage pour les différents courants socialistes. Dans *Un Cubain à Paris*, Eduardo Manet raconte la visite de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir à La Havane en 1960. En tant que journaliste de *Lunes de Revolución* et interprète, l'écrivain a été témoin de la rencontre et des échanges entre Simone de Beauvoir et Celia Sánchez, la collaboratrice de Fidel Castro. La présence de Sartre à Cuba montre la résonance de ses idées sur l'humanisme chez les intellectuels cubains révolutionnaires, dont il apprécia les affinités intellectuelles⁴⁹⁶. Soutenir la révolution est aussi une manière, pour ces sphères intellectuelles latino-américaines et européennes, de refuser l'hégémonie des États-Unis sur l'Occident pendant la Guerre froide. Dans l'enthousiasme généré par un tel événement, Eduardo Manet est incité, par ses amis du milieu culturel, à participer à cette nouvelle ère de l'histoire cubaine. Après avoir reçu une invitation de la Casa de las Américas en tant que jury du premier prix littéraire à La Havane, l'écrivain revient à Cuba en 1960. Il témoigne que « [l]a Révolution ne traînait pas, elle courait, s'emballait » (EM, *MAC*, 202) et donnait l'impression que « Cuba vivait en une situation de *happening* permanent » (EM, *MAC*, 205).

Ce séjour, prévu pour une brève durée, se prolonge quand il est invité à intégrer l'Ensemble dramatique cubain à Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Il y réalise alors quatre longs-métrages et six films courts. Cette éclosion créative attire cinéastes, écrivains, metteurs en scène, comédiens et artistes, venus de différents pays participer à l'aventure collective. Si auparavant la culture n'était pas sa priorité, le régime révolutionnaire change d'optique et déploie de grands moyens pour le théâtre. Des troupes et des spectacles sont créés, intégrant des acteurs professionnels cubains, latino-américains et européens. Cependant, le soutien octroyé par le gouvernement est alors conditionné par la loyauté du milieu culturel envers la révolution. En effet, Fidel Castro prononce, en 1961, un discours à la Bibliothèque nationale de Cuba, dans le cadre d'une rencontre avec des artistes et intellectuels. Durant cette intervention, il formule son mot d'ordre devenu célèbre : « Avec la Révolution, tout, contre la Révolution, rien ». Manet se souvient qu'à partir de ce moment « le ciel culturel cubain commençait à s'assombrir » (EM, *MAC*, 257). Ce discours a divisé la société cubaine et a eu des incidences dans les sphères intellectuelles, invitées à se positionner idéologiquement dans des institutions comme l'Union de Escritores Artistas de

⁴⁹⁶ Jorge González Arocha, « Jean-Paul Sartre : hacer pensar en tiempos de Revolución » dans Philippe Bonnet et Anay Rémon García (coord.), *L'Humanisme, promotion et préservation : la France et Cuba, les multiples facettes d'une histoire partagée*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 209.

Cuba (UNEAC), la Casa de las Américas et Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)⁴⁹⁷. Les écrivains décidés à critiquer ouvertement le régime subissent alors des représailles. L’incarcération d’Heberto Padilla a divisé l’opinion des intellectuels européens et latino-américains qui auparavant soutenaient la révolution. L’instauration d’un modèle soviétique, au cours des années soixante, a créé une certaine méfiance chez Eduardo Manet⁴⁹⁸. Son exil ne s’est pas fait sous la menace ou via une expulsion, mais des conditions l’ont amené à faire ce choix. Pour lui, ce processus a été progressif à la suite d’une série d’oppositions et d’interdictions devenues de plus en plus pesantes⁴⁹⁹. Si, au début de la Révolution, une liberté persistait dans la création artistique, à partir de 1965, la structuration du Parti et le pouvoir castriste ont pris une tournure autoritaire restreignant peu à peu cette liberté. De plus, lors de son arrivée, Manet est pris dans un engrenage d’activités intenses l’empêchant de se réadapter à la vie de La Havane : « Je me sentais un peu comme l’étranger qui a posé sa valise entre deux départs » (EM, *MAC*, 194). La menace d’une fermeture totale du pays accroît cette angoisse qui se matérialise par la vue de la mer qui entoure l’île et qui annule toute possibilité de sortie : un isolement absolu menace. L’exil, dans ce contexte, se présente sous deux cas de figure, détaillés par l’écrivain :

Ceux qui voulaient s’exiler « officiellement » perdaient leur emploi, subissaient toutes sortes de tracasseries. On les envoyait couper la canne à sucre en attendant le visa du pays d’accueil qui leur permettait de partir [...] Ceux qui n’étaient pas encore fichés comme « contre-révolutionnaires » pouvaient négocier un permis de sortie de six mois pour un voyage d’étude, un contrat ponctuel à l’étranger [...]. (EM, *MAC*, 294)

Entre l’indécision et la crainte de tout perdre pour recommencer, en repartant de rien en France, l’écrivain profite d’une invitation de Roger Blin pour partir. Ce dernier lui propose de faire la mise en scène de sa pièce de théâtre *Les Nonnes* qui n’avait pas pu être présentée à Cuba. L’exil est pour Manet une épreuve déchirante parce qu’il doit « quitter TOUT pour RIEN » (EM, *MAC*, 309). Comme le dit Heberto Padilla, « l’exil est une des plus grandes

⁴⁹⁷ Abel González Melo, *Familia y exilio en la dramaturgia de la gran Cuba*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹⁸ Après le discours de Castro, les écrivains Virgilio Piñera et José Triana racontent avoir été paralysés par ces mots qui détermineraient une polarisation idéologique dans le champ intellectuel cubain. Entre 1965 et 1968, les Unités Militaires d’Aide à la Production (UMAP) et des camps de travail forcé sont créés pour les jeunes qui refusent de faire le service militaire, pour des religieux, des homosexuels et des dissidents. Le théâtre est affecté par l’expulsion massive des écrivains et des artistes sous l’accusation d’homosexualité. À ce propos, consulter Abel, González Melo, « Revolución: lealtad o exilio » dans *Familia y exilio*, *op. cit.*, p. 21-22 et suivantes.

⁴⁹⁹ Ezzedine Mestiri, entretien avec Eduardo Manet, *Les Cubains et l’Afrique*, Paris, Éditions Karthala, 1980, p. 155.

catastrophes de n'importe quelle époque surtout pour un écrivain⁵⁰⁰ ». Pour lui, c'est une fatalité parce que l'exilé est séparé de son milieu culturel et de sa langue, en plus de ne pouvoir rester le même⁵⁰¹ : un défi que Manet avait déjà assumé durant son enfance et lors de son premier séjour à Paris. Le départ s'est organisé en suivant les procédures officielles de l'administration cubaine. Il est perçu par ses amis comme une sorte d'abandon de l'aventure révolutionnaire. Son ami Alfredo Guevara, directeur de l'ICAIC, lui fait part de ses impressions :

« Nous sommes presque sûrs que tu vas rester en France. C'est mieux que d'aller à Miami. C'est moins grave pour toi que pour d'autres qui nous ont quittés. Avec ton air parisien et ton accent si peu cubain, de toute façon, tout le monde te prend pour un étranger ici ».
(EM, *MAC*, 308)

Le choix de la France est acceptable parce que Paris représente, selon Julio Ramón Pita, l'humanisme révolutionnaire français qui a empêché le référent nord-américain et la pensée annexionniste d'occuper une place chez les révolutionnaires cubains⁵⁰². En outre, s'installer dans une ville latino-américaine ou européenne n'était pas considéré comme un exil à la différence de Miami, destination des exilés cubains. Reste que le départ est perçu comme une sorte de trahison. Pour une partie de ses compagnons de l'ICAIC, Eduardo Manet est considéré comme un « “ver de terre”, un déserteur » (EM, *MAC*, 311). Pour eux, l'exil est une désertion, l'acte égoïste de ceux qui n'ont pas voulu contribuer à la consolidation d'une société nouvelle. L'écrivain Ambrosio Fornet pense que la société cubaine s'est divisée en révolutionnaires et en contre-révolutionnaires, autrement dit entre ceux qui luttent pour l'avenir et ceux qui s'obstinent à rester dans le passé⁵⁰³. Un sentiment que Manet éprouve quand, lors du montage du film *Alicia*, il apprend après son départ que son nom a été effacé du générique alors qu'il avait participé au tournage au sein de l'ICAIC. Ce deuxième exil représente un point de non-retour qui intime de tout recommencer.

⁵⁰⁰ Heberto Padilla, « El escritor y el exilio », *Revista Cuba Encuentro*, n° 19, *Homenaje a Heberto Padilla*, 2000-2001, p. 8 [En ligne] URL : <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/19-invierno-de-2000-2001/el-escritor-y-el-exilio-18680> Consulté le 23/06/2022.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Julio Ramos Pita, « Cuba y Francia, apuntes sobre el cruce de sus culturas » dans, *L'Humanisme, promotion et préservation : la France et Cuba, op. cit.*, p. 319.

⁵⁰³ Entretien avec Ambrosio Fornet dans Emilio Bejel, *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos : 1979-1989*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 167. [Texte original : « [...] para nosotros la sociedad está dividida en revolucionarios y contrarrevolucionarios; de un lado, los que quieren luchar por el futuro ; del otro, los que se empeñan en volver al pasado »]

4.5. Le départ

Au cours des récits de chacun de nos auteurs, le trajet maritime et/ou aérien suppose l'abolition d'un espace au profit d'un nouveau à construire⁵⁰⁴, à partir duquel il sera possible de créer une réalité de toutes pièces⁵⁰⁵.

Il s'en fallait de quelques heures que je n'eusse vingt-cinq ans révolus lorsque, à l'aube du 18 mars 1955, le paquebot à bord duquel j'étais monté quinze jours auparavant à Buenos Aires, gagnait la mer Tyrrhénienne, mettant le cap sur Naples. [...] Je me souviens d'avoir songé à Hernán Cortés qui – serait-il à l'origine de la métaphore ? – brûla ses vaisseaux afin d'éteindre chez ses soldats toute velléité de retraite. Déserteur d'un jeune passé, convoiteur de l'avenir, c'était tout ce que j'avais vécu, tout ce chemin déjà abattu derrière moi que je voulais réduire en cendres. (HB, *PLA*, 9)

Nous sommes sur la passerelle qui relie le paquebot « Donizetti » au quai du port de Valparaíso. Nous allons quitter dans un instant le Chili pour naviguer vers l'inconnu pendant un mois. Notre destinée sera Cannes via le Canal de Panama. Nous devons d'abord remonter la côte de l'Amérique du Sud et ensuite traverser l'Atlantique. Nous avons le visage soucieux. Une ombre plane sur chacun de nous. Personne ne regarde en arrière. Les enfants vont devant. Nous sommes déjà habillés en exilés. (LM, *PDD*, 2)

L'élément central qui relie les récits d'Hector Bianciotti et de Luis Mizón, c'est l'absence de regard en arrière durant leur voyage. La traversée de l'Atlantique représente une parenthèse hors du temps. Lorsque Mizón est sur la passerelle du Donizetti, il comprend que pour affronter avec succès l'exil avec succès, il lui faut l'accepter dans sa totale vérité⁵⁰⁶. Aller vers l'inconnu, c'est aussi comprendre qu'il n'y a pas « encore d'avenir et pendant longtemps [la] vie restera ouverte vers le passé » (LM, *PDD*, 2). Mizón juge important de prendre de la distance « avec tout ce qui a été et qui n'est plus pour pouvoir créer l'avenir » (LM, *PDD*, 3). Pour avancer dans sa nouvelle vie d'exilé « [i]l faut le pardon ou la "prescription" » (LM, *PDD*, 3). Selon Mizón, pardonner ne signifie pas oublier, mais faire un travail de compréhension du passé. De son côté, Hector Bianciotti raconte qu'il a éprouvé le besoin d'un changement dans sa vie et qu'il n'a pas hésité à faire le saut⁵⁰⁷. Pendant son voyage, l'écrivain comprend qu'il ne « convient de pas trop connaître le lendemain ; y voir clair est

⁵⁰⁴ Roberto Fernández Retamar, « Sobre Julio Cortázar (Mesa redonda) » *Cuadernos de la revista Casa de las Américas*, La Habana, novembre 1967, p. 52. Cité dans Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, p. 407

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 408.

⁵⁰⁶ Alfonso González-Dagnino, « El exilio », *Araucaria de Chile*, n° 7, 1979, p. 117.

⁵⁰⁷ Hector Bianciotti, « Parole », propos recueillis par René de Ceccatty dans *Mes Argentins de Paris*, *op. cit.*, p. 32.

plus terrible que l'obscurité » (HB, *PLA*, 7). Sa vie a été une succession de « sauts triomphants⁵⁰⁸ », depuis son départ au séminaire de Córdoba jusqu'à sa sortie d'Argentine. En analysant son parcours personnel et d'écrivain, Bianciotti dit ne pas avoir eu le choix. Il s'est contenté de saisir les bonnes opportunités qui se sont présentées à lui. D'ailleurs, il explique ne pas aimer le mot choix, ni le mot identité, ni l'expression « être arrivé⁵⁰⁹ ». Pour Bianciotti, la liberté survient dès qu'on accepte le caractère inévitable des événements. Cela « fait partie de la fatalité de croire que l'on peut lutter contre elle. Nous passons notre vie à lutter, pour ou contre⁵¹⁰ ».

Nous quittons Cuba, mon fils et moi. Je m'envole, je disparaiss, je m'efface. Je connais la loi implacable de cette révolution à laquelle j'aurais tant voulu adhérer de tout mon cœur.

Nous dépassons le point de non-retour [...] Si l'avion a un problème, pourvu qu'il se pose sur un aéroport loin devant, pourvu qu'il ne revienne pas en arrière ! Les Bahamas s'éloignent.

J'arrive au point où je dois tout recommencer.

Adieu, La Havane.

Adieu Cuba.

Un jour...Oui...Un jour peut-être... (EM, *MAC*, 312)

Dans ce passage, Eduardo Manet exprime sa désillusion à l'égard de la Révolution cubaine et, dans le même temps, son espoir d'un avenir postcommuniste. Il comprend que son retour ne sera pas possible tant que le régime révolutionnaire continuera à gouverner l'île. Il illustre ce moment où l'histoire cubaine est tendue entre deux rapports aux événements politiques : l'oubli et la mémoire⁵¹¹. Si l'oubli est vaincu, le communisme sera représenté comme un crime historique. S'il triomphe, il tiendra de l'épopée avec son lot de héros tragiques et conquérants⁵¹². Eduardo Manet comprend qu'exprimer ouvertement son désaccord vis-à-vis du régime conduit à la marginalité ou l'emprisonnement. Selon Rafael Rojas, l'exil est une forme de libération narrative, c'est-à-dire que la voix de l'intellectuel cubain ne peut se libérer qu'en sortant du territoire. Il signifie aussi échapper au silence

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego, op. cit.*, p. 31.

⁵¹² *Ibid.*, p. 31-32.

qu'impose la loyauté au régime⁵¹³. Le besoin de libérer sa voix est si grand que Manet ne peut plus regarder en arrière il lui faut tout quitter pour recommencer ailleurs.

Le vol de la compagnie Aerolineas Argentinas en direction de Paris se déroule sur des appareils munis de moteurs à hélice. Nous faisons deux escales au Brésil puis nous traversons l'Atlantique pour atterrir à Dakar puis à Madrid et finalement à Paris : le voyage a duré vingt-quatre heures.

Au bout de quelques jours, je m'en aperçois : la ville, riche en découvertes et en éblouissements, me ramène à moi-même. Me désigne comme un centre. Je commence la véritable traversée, intérieure, douloureuse et belle. (SBS, *LAP*, 50 et 51)

Pour Silvia Baron Supervielle, partir ne signifie pas abandonner⁵¹⁴ parce que l'exil est quelque chose qui se porte en soi. Il est favorisé par son entourage francophile et le cosmopolitisme de Buenos Aires. Plus tard, il lui semblera naturel d'arriver à Paris si bien qu'elle n'aura pas de grandes difficultés pour adopter le français comme langue d'écriture. Le verbe partir, pour elle, est relié au destin, c'est comme « suivre l'instinct du rêve lequel avait la faculté d'épouser le vent et de s'écouler dans un fleuve vers la mer » (SBS, *ODI*, 63). Son départ est aussi associé à la perte de la mère. Il lui permet de se rapprocher d'elle, à travers cette écriture dépourvue de pays et de la fixité d'une langue. Les mots « mère » et « mer » sont fortement reliés au verbe « partir » composant cette équation de la destinée léguée par les aînés. C'est ainsi que « [l'] exil ne se produit pas d'un pays à un autre, d'un fleuve à un autre, d'une langue à une autre, mais de la terre au ciel. Là où la distance franchit l'horizon » (SBS, *LDLB*, 79). La véritable traversée commence à l'intérieur de soi-même, étant entendu qu'elle estime avoir été, toute sa vie, « une nomade sans le savoir » (SBS, *LDLB*, 124).

Au cours de notre étude, nous avons identifié différentes formes d'exil qui peuvent être la manifestation continue d'une tradition de cosmopolitisme⁵¹⁵ ou la conséquence d'un bannissement. Grâce aux raisons évoquées par nos écrivains, nous comprenons que l'exil est devenu « la nouvelle condition de [l']imaginaire⁵¹⁶ », ancrée dans la nature la plus profonde et la plus intime. Pour Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti, le départ n'est pas anodin. Il rappelle le chemin emprunté par les aînés : la traversée de l'Atlantique pour devenir des

⁵¹³ *Ibid.*, p. 39.

⁵¹⁴ Marc Sagaert, « Par-delà la mère et la mer : l'écriture nomade de Silvia Baron Supervielle » dans Martine Sagaert et André-Alain Morello (dir.), *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 223.

⁵¹⁵ Alfred Melon, « Le roman de l'exil : entre le témoignage et la sublimation » *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 7, 1990, p. 58 [En ligne]

URL : https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1990_num_7_1_1014 Consulté le 28/06/2022.

⁵¹⁶ Pierre Ouellet, *L'Esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB, 2005, p. 10.

immigrés et se trouver dans un nouvel espace où rien n'est acquis. Les deux écrivains argentins et Eduardo Manet ont hérité ce que Régine Robin appelle le « poids de la mémoire [qui] ne s'exporte pas, ne se transmet qu'à ceux qui partagent "charnellement" le même passé⁵¹⁷ ». Par ailleurs, le départ pour Paris nous est aussi apparu comme une façon d'atteindre la liberté et un horizon culturel. La capitale française, depuis le XIX^e siècle, représente l'építome de la culture et des arts pour les écrivains hispano-américains. En effet, nous avons montré combien la démarche de l'exil culturel a orienté, de manière plus évidente, les attitudes d'Hector Bianciotti et d'Eduardo Manet (lors de son premier départ). Pour l'Argentin, le parcours est un itinéraire culturel *ascendant* tandis que pour le Cubain, il s'agit d'*élargir* son horizon culturel. L'exil culturel d'Hector Bianciotti et d'Eduardo Manet est en accord avec cette image renvoyée par la France et par Paris, « méridien de Greenwich littéraire⁵¹⁸ », capitale de la modernité. À l'exil culturel et volontaire s'oppose l'exil forcé, dû à la conjoncture politique de la Révolution cubaine et du coup d'État militaire au Chili. Il est vécu comme un châtiement avec l'interdiction de retourner au pays natal. Selon Luis Mizón, un exilé quitte son pays d'origine pour s'installer dans un autre à cause d'une persécution politique tandis que les raisons économiques produisent des migrations et non des exils. Le défi de l'exilé, explique-t-il, c'est de retourner le tragique par la créativité en apportant non seulement sa culture d'origine, mais un esprit de liberté dans le champ culturel français. De même, Eduardo Manet décrit l'exil forcé comme un arrachement du pays natal. Cette situation est transposée dans deux de ses romans *La Mauresque* et *Rhapsodie cubaine*. Dans ce dernier, il retrace l'exil massif des Cubains qui ont quitté l'île pour Miami et qui doivent vivre l'impossibilité du retour au pays natal. En outre les deux volets autobiographiques retracent le contexte politique et social qu'a entraîné l'exil des intellectuels cubains.

Enfin, l'exil représente une deuxième naissance qui « libère, engage et permet un nouveau départ⁵¹⁹ ». La première frontière que nos écrivains ont traversée, par voie aérienne ou maritime, fut l'Atlantique. La liquidité de cette frontière, séparant le pays natal et la France, est fuyante et instable. Franchir cette ligne signifie se transformer, remettre en question les notions d'identité et de langue qui étaient auparavant considérées comme immuables. Traverser une frontière donne un privilège à l'écrivain : celui d'avoir un regard neuf sur le pays d'adoption et de réaménager ce mythe de Paris, si propice aux mutations que chacun lui fait subir.

⁵¹⁷ Régine Robin, *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme*, Montréal, Boréal, 2011, p. 28.

⁵¹⁸ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 127.

⁵¹⁹ Naïm Kattan, *L'Écrivain migrant. Essais sur des cités et des hommes*, Montréal, Hurtubise, 2001, p. 22.

Partie II

Reconstituer l'espace, le temps et l'identité

Être transplanté

La métaphore qui pourrait décrire le processus de déterritorialisation-reterritorialisation serait celle d'une plante ou d'un arbre, transplanté loin du sol natal et voué à s'adapter à un nouveau terrain. Dans son article intitulé « Les transplantés », Remy de Gourmont explique que la mobilité fait partie de la nature de l'être humain et des animaux migrateurs et que l'enracinement serait un état artificiel¹. Il identifie deux types de transplantation : la première qui est réussie, dite heureuse, et donne de la vigueur tandis que la deuxième, la transplantation malheureuse, ou « déracinement », est la conséquence d'un changement violent et néfaste². Au-delà de toute rhétorique binaire, être « transplanté » ou « déraciné » implique la création d'un « lieu commun de la création³ ». Posséder une plus grande capacité de mobilité signifie rompre avec le modèle traditionnel de l'appartenance pour s'ouvrir à un réseau de relations qui se soustrait à toute dépendance nationale.

L'autre jour, tu m'as montré une plante que le jardinier avait enlevée d'un pot pour la mettre dans une jardinière plus grande. Et, chose curieuse, cette plante superbe et rayonnante s'est mise à dépérir. Et tu m'as dit *Mamita, pourquoi la plante ne veut plus vivre ?* Et je t'ai répondu *Sans doute aimait-elle l'autre pot et le petit bout de terre auquel elle était habituée depuis toujours.* Tu comprends ? C'est ça l'exil, ma chérie. On ne peut pas en guérir. (EM, *MCC*, 13 et 14)

Une plante peut être à elle seule toute une région de la planète quand elle est ainsi exilée. (HB, *SMC*, 203)

En partant de ce postulat, Eduardo Manet considère que l'exilé « est étranger de façon non plus provisoire mais définitive⁴ », et que l'assimilation complète se révèle impossible parce qu'il est suspendu dans un entre-deux qui l'oblige à repenser sa relation au monde. Hector Bianciotti, quant à lui, estime que l'exilé est un citoyen du monde à l'instar des intellectuels et des écrivains arrivés à Paris qui, dans leur majorité, « ont presque toujours, en tout temps, en tout cas, été des transplantés⁵ ». Son parcours personnel est proche de celui des créateurs qui ont quitté un milieu infécond pour s'installer dans un lieu propice à la floraison de leur liberté d'invention. Nos écrivains suggèrent que le processus de déterritorialisation entraîne

¹ Remy de Gourmont, *Promenades littéraires 1*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 346.

² *Ibid.* [Texte original : « Or, M. Barrès a imaginé l'expression péjorative de *déracinés* pour figurer l'état d'un homme qui, né dans un pays, est allé végéter dans un autre ; il songeait à des plants arrachés de leur sol et qui, *déracinés*, transportés en un sol nouveau, ne reprennent pas, s'étiolent, meurent. [...] Les *transplantés* sont ceux qui, hommes ou arbres, ont été arrachés de la forêt ou de la pépinière natale, repiqués en un autre terrain, et qui cependant sont devenus de beaux arbres ou de beaux hommes [...] »]

³ André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature, op. cit.*, p. 9.

⁴ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres, op. cit.*, p. 458.

⁵ Remy de Gourmont, *Promenades littéraires, op. cit.*, p. 334.

une fragmentation et une multiplication des espaces de circulation et permet de nouer des relations interculturelles et interpersonnelles auparavant inimaginables⁶. Être « transplanté » implique aussi d'être « en besoin d'abri, tout en restant, tout aussi essentiellement, sans-abri⁷ » comme les racines aériennes auxquelles songent Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón. Sans s'opposer aux racines transplantées dans un sol nouveau, elles s'inscrivent dans une dynamique de mouvement, de dérive et de croisement entre divers lieux et différentes temporalités :

Or les racines transplantées ne s'enfoncent pas dans une terre inhabituelle ; elles flottent à la surface en s'agrippant à l'air ; elles nécessitent des tuteurs, cherchent des points d'appui, se tournent en direction de la mer. Un Argentin est en permanence à la recherche de son identité, le document ne lui suffit pas, rien ne lui donne son nom. (SBS, *PDE*, 177 et 178)

Un arbre ailé/vole sur nos chemins/passagers clandestins/exilés en fuite/notre seule racine est le ciel (LM, *GSI*, 63)

L'image des racines qui s'agrippent à l'air renvoie au rhizome dont les tiges n'ont ni commencement ni fin, mais un centre poussent et débordent⁸ les limites. Pour Silvia Baron Supervielle, l'exilé inscrit sa pensée dans la marge pour être « plus tourné vers le large, plus ouvert au multivers, plus attentif aux éléments que les centres⁹ ». Luis Mizón conçoit le ciel comme seule racine parce que l'exilé aspire à conquérir une identité relationnelle, une ouverture à l'autre sans danger de dilution¹⁰. Le ciel peut bien représenter un monde large, impossible à fragmenter, à totaliser et à définir¹¹. Chez ces deux écrivains, l'exil est la reconnaissance et la mise en valeur du dehors. Il leur permet d'habiter dans la marge et le frontalier, qui se placent entre les limites et les contradictions.

Les figures poétiques esquissées par nos quatre écrivains montrent bien que le processus de déterritorialisation noue des rapports non linéaires, mais transversaux avec l'extraterritorialité. Cette dernière désigne la sortie, la séparation et le déplacement. Elle ouvre la possibilité d'une nouvelle liberté, d'un autre espace, de nouvelles marges, voire d'une

⁶ Fernando Aínsa, *Palabras nómadas*, *op. cit.*, p. 82.

⁷ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1980, p. 352.

⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 31.

⁹ Kenneth White, *Borderland ou la mouvance des marges. Manifeste armoricain, républicain, cosmogicien*, Portugal, Vagamundo, 2018, p. 11.

¹⁰ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 53.

circulation sans entraves¹². Entre le pays natal et le pays d'accueil surgit un « espace «interstitiel»¹³ » où il est envisageable de repenser et de négocier les rapports entre territoire et identité suite au déplacement qui réaligne les frontières. D'après Fernando Aínsa, l'extraterritorialité exalte « la condition nomade » et la figure du « fugitif culturel » tels les composants d'une nouvelle identité qui n'est plus univoque¹⁴. Les chemins parcourus par l'exilé finissent par le traverser, voire par le transformer pour finalement abandonner cette « lassante obsession de l'«identité»¹⁵ ». Nos écrivains se positionnent entre deux contextes asymétriques et, loin de créer une harmonie, ils les complexifient. Daniel Sibony explique qu'il faut « une origine qui “accepte” de se laisser démultiplier, mettre en morceaux, décomposer, recomposer, bref qui consente à se reporter en des entre-deux féconds¹⁶ ». C'est ainsi que nous analyserons comment nos écrivains problématisent les notions d'espace, de temps et d'identité dans leurs discours littéraires. Sans entrer dans un quelconque exotisme, ils se placent dans la « *diferancia*¹⁷ » qui renvoie à une logique de transversalité tout en résistant à une assimilation complète à la culture du pays d'accueil.

La première section aborde la notion d'espace avec deux objectifs : d'une part, reconstituer le pays d'enfance resté figé dans le temps, d'autre part créer des « non-lieux » où il serait possible d'habiter. Nous verrons à travers leurs œuvres respectives que nos auteurs dessinent une cartographie entre pays d'accueil et pays natal qui est « démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite¹⁸ ». La deuxième section s'intéressera aux rapports que nos écrivains entretiennent avec le temps, rapports où les frontières entre passé et présent s'effritent. L'exil permet à la mémoire et à l'imaginaire de réinventer ce qui a été perdu pour donner un prolongement à sa propre vie et aux absents. La division suivante traite de la question identitaire, où le mot « Je » se situe en tension entre ici et là-bas et conduit au développement d'une identité hybride. Nos

¹² Didier Lassalle et Dirk Weissmann, « Ex(tra)territorial: du droit aux littératures, langues et cultures » dans Didier Lassalle et Dirk Weissmann (dir.), *Ex(tra)territorial. Reassessing territory in literature, culture and languages/ Les territoires littéraires, culturels et linguistiques en question*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 18.

¹³ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 30.

¹⁴ Fernando Aínsa, *Palabras nómadas*, op. cit., p. 82.

¹⁵ Hector Bianciotti, « Andreï Makine, le transplanté », *Le Monde*, publié le 06/10/1995, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/10/06/andrei-makine-le-transplante_3858936_1819218.html Consulté le 06/09/2022.

¹⁶ Daniel Sibony, *Entre-deux*, op. cit., p. 65.

¹⁷ Alfonso de Toro, « Pasajes – Heterotopías – Transculturalidad : Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: Un acercamiento teórico », dans Alfonso de Toro (ed.), *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridex” y “Globalización”*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2006, p. 20.

¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 32.

écrivains montrent qu'il est possible d'avoir « diverses identités réelles ou imaginaires sans hiérarchie, sans ordre normatif¹⁹ ». La langue et l'identité seront des sujets incontournables de notre analyse bien qu'elles ne soient pas forcément liées l'une à l'autre pour nos écrivains. Ces derniers nous ont expliqué au cours de nos entretiens qu'ils veulent faire un « usage intensif²⁰ » du français en le sortant du déterminisme identitaire. À partir de ces trois aspects, nous allons démontrer que l'écrivain migrant ou exilé fait partie d'une catégorie d'humains déracinés, d'une tribu de nomades et que, comme le signale Silvia Baron Supervielle, « si la transplantation lui offre un regard plus vaste, elle est aussi une rupture dans les moindres échanges de sa vie affective » (SBS, *ADF*, 117).

¹⁹ Régine Robin, *Nous autres les autres*, *op. cit.*, p. 298.

²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 35.

1. L'arrivée en France : de l'imaginaire au réel

Entrer dans Paris, c'était entrer en soi et découvrir le monde. Sans nous repousser, la ville mettait à nu notre ignorance, et nous invitait à marcher. (SBS, *USP*, 121)

Après ce passage, Silvia Baron Supervielle relate comment son arrivée à Paris lui a permis d'entrer en contact avec sa propre altérité et de découvrir la ville en tant qu'espace cosmopolite et multiculturel. Lors de leur venue à Paris, nos écrivains se heurtent à la réalité, confirment ou réfutent les représentations qu'ils ont conçues dans leur pays natal. Cette fois-ci, il n'existe pas d'intermédiaires, le contact direct avec la ville éveille une sensibilité qui se retrouvera dans leur œuvre. Débarquer dans une ville inconnue est un appel à l'exploration de sa géographie urbaine, soumise à la diversité des perceptions et des sensibilités. Comme cela a été fait par leurs prédécesseurs hispano-américains, nos écrivains offrent une nouvelle forme d'errance au lecteur. Selon Christine Montalbetti, « le monde n'informe pas le discours, le discours transforme le monde²¹ » et le réaménagement. Nous constatons que nos écrivains ont eu recours à des stratégies narratives pour montrer Paris sous la forme d'un espace hybride et interculturel grâce au « fil de la parole et des images, par le filet de mots et des vues que l'on échange en continu²² ». La figure du flâneur est incontournable dans leurs textes, notamment chez Hector Bianciotti et Eduardo Manet. Cette stratégie narrative remonte à Rousseau, Diderot, Mercier et Rétif de La Bretonne qui ont inscrit dans leurs textes la découverte du paysage urbain et la réalité cachée de Paris. Elle se poursuit notamment avec Léon-Paul Fargue et Jacques Réda. Un regard libre et intense laisse au flâneur la possibilité de saisir la ville dans toute son étrangeté, rendant son expérience subjective plus complète. Cette volonté de voir autrement implique aussi de créer des « non-lieux » qui n'existent pas sous une forme pure parce qu'ils sont le produit de recompositions ou de relations reconstituées²³. La question centrale de cette section est de voir comment nos écrivains multiplient et transforment la géographie de Paris au point d'en faire un espace hétérogène.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la dimension culturelle et urbaine que mettent en avant Hector Bianciotti, Eduardo Manet et Luis Mizón. La flânerie est au cœur des récits de nos écrivains : seul atout pour découvrir Paris donnant à Eduardo Manet l'occasion de relier son exploration citadine à la vie culturelle parisienne des années 1950. De

²¹ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 14.

²² Pierre Ouellet, *L'Esprit migrateur*, *op. cit.*, p. 141-142.

²³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 101.

même, pour Hector Bianciotti et Luis Mizón, la flânerie est un moyen de percevoir les aménagements qui ont transformé Paris et qui tracent une ligne divisoire entre passé et présent. La flânerie autorise aussi à reconfigurer l'espace urbain sous différents regards : dans sa symétrie, dans sa dualité et en tant qu'espace changeant selon la perspective du passant. Dans un deuxième temps, nous aborderons la ville comme domaine imaginaire : une ville écran chez Eduardo Manet où le décor est plus réel que la cité existante et, chez Silvia Baron Supervielle, un lieu de passage dont le point central est la Seine. L'écrivaine est émerveillée et émue face au fleuve qui offre la possibilité de créer un passage entre Paris et Buenos Aires. Ainsi, l'île Saint-Louis, où elle réside, devient un « *Pays sans parole* [ou de] la parole sans pays, sans lieu [...] errante indéfinie²⁴ ». Finalement, nos écrivains décrivent Paris comme un espace hybride et multiculturel où, loin du caractère lisse proposé par les représentations littéraires et cinématographiques, ils montrent une diversité de nationalités et de langues qui fait la richesse de la ville.

1.1. Une promenade culturelle-urbaine : Paris sous les pas du flâneur

Eduardo Manet explique que le mot résumant son premier séjour en France, entre la fin de 1951 et le début de 1960, est « promenade », qui a chez lui un caractère urbain et culturel. Il fait un « usage polysémique²⁵ » de la ville à dessein de retracer la vie culturelle de l'époque de l'après-guerre. Comme ce fut le cas d'Alejo Carpentier, lors de son premier séjour parisien en 1928, Paris est un lieu d'apprentissage et de formation littéraire, artistique et théâtrale. Pour Manet, avoir fait ses études à l'École pédagogique par le jeu dramatique (l'EPDJ)²⁶, pour devenir dramaturge et metteur en scène, lui a permis d'élargir ses connaissances. La formation était différente de celles proposées dans les universités nord-américaines. Cette première découverte de Paris est fortement reliée à l'essor culturel dont Manet a été témoin et qu'il reconstituera de mémoire :

²⁴ Pierre Ouellet, *L'Esprit migrateur*, op. cit., p. 41.

²⁵ Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994, p. 202.

²⁶ L'École pédagogique par le jeu dramatique (l'EPDJ) a été créée après la guerre par Jean-Louis Barrault et Marie-Hélène Dasté. L'objectif était de porter le théâtre hors les murs de Paris : vers d'autres villes et dans le milieu rural. Eduardo Manet a suivi l'enseignement de Roger Blin et de Jacques Lecoq, qui ont eu une grande importance dans son parcours d'écrivain. C'est grâce à Roger Blin que la pièce de Manet, *Les Nonnes* a été jouée à Paris.

– Tu as vécu cette époque, tu as côtoyé quelques acteurs de cette effervescence culturelle, pourquoi ne pas raconter tes souvenirs, tes expériences, tes rencontres... ?

C'est le mot de « promenade » qui m'a inspiré pour écrire ce texte conçu comme un livre de vagabondage dans le passé. (EM, *UCP*, 8)

Lors de son arrivée en France, le Paris qui lui a été transmis par l'imaginaire latino-américain et le cinéma, a perdu son statut de capitale du monde intellectuel. De plus, la ville était alors marquée par les guerres d'Indochine et d'Algérie qui avaient « un peu occulté ce qu'était la vie parisienne à cette époque » (EM, *UCP*, 7). L'écrivain se place en témoin indirect : en tant que lecteur des *Temps Modernes*, des *Cahiers du cinéma*, de l'œuvre des écrivains du Nouveau Roman comme Nathalie Sarraute, et spectateur dans les petites salles du théâtre de la rive gauche et de la Cinémathèque française. Il est également un témoin direct grâce à son travail de journaliste ou à ses rencontres fortuites avec des écrivains, dramaturges et cinéastes²⁷ qui ont activement fait évoluer, voire réinventé le champ culturel français. Les lettres de recommandation, reçues d'Alejo Carpentier et d'Ève Fréjaville, sont ses sauf-conduits pour être « introduit » dans ce milieu. Si bien que la mère d'Ève Fréjaville lui confie que « Paris est un village. Et comme dans un village, il y a ceux qu'on invite et ceux qu'on n'invite pas... » (EM, *UCP*, 142). L'écrivain n'oublie pas l'accueil des stars du cinéma, du théâtre et des écrivains qu'il a rencontrés. Dans notre entretien, il raconte que lors de son arrivée, il était surpris de savoir que, avant la Révolution cubaine, son pays n'était majoritairement connu que pour son tourisme orienté vers les Américains :

Un petit pays inconnu, un journal inconnu, un tout jeune journaliste inconnu et les plus grands acteurs et personnalités, j'envoyais un mot, une petite lettre, ils me répondaient et j'avais entrevue avec Yves Montand, Jean Marais [...] que j'avais admirés dans les films que j'avais vus [...] Jean-Louis Barrault m'avait accueilli tout de suite. (EM, Entretien, 35).

Être accueillant, s'ouvrir à l'Autre, explique Manet, c'est la seule manière de transmettre la culture et les idées.

²⁷ Eduardo Manet dresse une courte liste des écrivains et des dramaturges dont l'œuvre littéraire a participé à l'évolution de la langue littéraire. Il nomme François Mauriac, Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Simone de Beauvoir qui se placent face à la génération des écrivains appartenant au Nouveau Roman tels que Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Claude Simon. Au théâtre, les œuvres de Paul Claudel, Henry de Montherlant, André Roussin et Jean Anouilh subissent le changement apporté par le théâtre de la dériision (Arthur Adamov, Fernando Arrabal, Samuel Beckett et Eugène Ionesco).

Le monde littéraire de cette décennie avait de quoi impressionner les jeunes étudiants étrangers amoureux des lettres françaises. Sa richesse donnait le vertige. On y trouvait des écrivains pour tous les goûts. Entre tradition et nouveauté, valeurs confirmées et montée d'une nouvelle génération d'auteurs qui, comme au cinéma et au théâtre, remettaient en question les fondements mêmes de leur art. (EM, UCP, 131)

La période de l'entre-deux-guerres est marquée par des débats sur les rapports entre norme grammaticale et pratique langagière de la littérature²⁸. Depuis les années vingt, la grammaire de l'écrivain était *à la fois* laboratoire et conservatoire²⁹. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, explique Gilles Philippe, il se produit une séparation entre la norme grammaticale et la langue des écrivains : le respect ou non de la norme est désormais un choix esthétique³⁰. À l'époque où Manet arrive en France, les écrivains font usage de l'agrammaticalité pour estomper cette idée qu'ils doivent être les garants de la norme commune³¹. En lisant *L'Ère du soupçon*, *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, il comprend qu'il est face à « une révolution sur le plan littéraire et cela avait lieu en France » (EM, UCP, 146). Cette révolution dans la langue littéraire change aussi la position des écrivains du Nouveau Roman qui refusent une écriture engagée comme le dit Alain Robbe-Grillet : « [c'est] la notion même d'une œuvre créée *pour* l'expression d'un contenu social, politique, économique, moral, etc..., qui constitue le mensonge³² ». Eduardo Manet s'intéresse aux recherches du Nouveau Roman en 1969 dans un long entretien avec Nathalie Sarraute. Elle y déclare qu'à partir de *L'Ère du soupçon* a cristallisé « l'idée d'une transformation et d'un manque d'intérêt croissant pour le caractère bien construit, le personnage. C'était, en fait, la mort de l'intrigue et des dialogues traditionnels [...] » (EM, UCP, 154).

Eduardo Manet se figure également en spectateur de théâtre et de cinéma. Il relate comment Paris a réuni « les auteurs dramatiques les plus intéressants et les plus inventifs du moment » (EM, UCP, 63). Le théâtre et le cinéma ont évolué dans leurs langages respectifs comme dans leurs moyens techniques. Après la Libération, les dramaturges ont éprouvé le besoin de témoigner et de dénoncer l'absurdité du monde, invitant leurs contemporains à y réfléchir. Le théâtre de l'Absurde est marqué par le déracinement, l'errance, l'instabilité et la tension entre le proche et le lointain de manière qu'il n'accorde guère d'importance à la

²⁸ Gilles Philippe, « Une Langue littéraire ? » dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 50.

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰ *Ibid.*, p. 54.

³¹ *Ibid.*

³² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p. 36.

structure dramatique³³. Les dramaturges refusent tout discours idéologique, ils cherchent plutôt à saisir un moment hasardeux dans la vie improbable de personnages inopérants³⁴. Quant aux moyens techniques, cette nouvelle pratique du théâtre en réduit le nombre en passant de grandes à de petites salles situées sur la rive gauche, et en usant de mises en scène minimalistes. Un tel dépouillement frappe Eduardo Manet quand il assiste à la représentation de la pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot* : « Un plateau étroit, un plafond bas et moins de cent fauteuils. [...] Je fus frappé de prime abord par le dépouillé du décor qui se résumait à une toile de fond bleue, un arbre rabougri au milieu de la scène, des tabourets, un éclairage neutre » (EM, *UCP*, 55). Son expérience comme élève de l'EPDJ lui a permis de comprendre que des dramaturges comme Beckett, Ionesco, Adamov et Arrabal étaient à la recherche « [d'] un nouveau langage scénique [pour forger] une nouvelle manière de traiter la réalité et [pour] inventer la modernité théâtrale³⁵ ». Manet se rappelle que dans chaque représentation de la pièce de Beckett se produisait « une petite “bataille d’*Hernani*” » (EM, *UCP*, 55) entre deux visions du théâtre où « le public de gauche refoulait le public bourgeois » (EM, *UCP*, 55). Du théâtre de l’Absurde à la Comédie Française, Eduardo Manet a navigué entre tradition et modernité en tant qu’étudiant et journaliste. Il a eu l’opportunité de rencontrer des comédiens qu’il avait admirés et qui représentaient « la France qu’[il avait] vue dans les films » (EM, *Entretien*, 35). L’écrivain devient une sorte d’intermédiaire entre Cuba et la France. Son métier de journaliste le conduit à présenter les vedettes des films français, très connues du public cubain, sous un angle différent de celui diffusé par les compagnies de distribution hollywoodiennes³⁶. Chaque entretien rend compte, comme l’explique Jean Marais, de « la crise du théâtre [comme] thème récurrent dans la vie culturelle française » (EM, *UCP*, 75) et d’autre part la méfiance des comédiens français à l’égard du cinéma américain.

L’anticonformisme et le goût pour la polémique de revues comme *Les Temps modernes* et *Les Cahiers du cinéma* ont fait de Manet un de leurs fidèles lecteurs. Comme le dit Antoine de Baecque, le plaisir du lecteur accompagne celui du spectateur³⁷ et les *Cahiers* ont donné l’occasion à Manet de connaître les transformations que traversait le cinéma. L’âge d’or de la

³³ Christophe Barbier, *Dictionnaire amoureux du Théâtre*, Paris, Plon, coll. « Dictionnaire amoureux », 2015, p. 21.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Michel Pruner, *Les Théâtres de l’absurde*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2005, p. 9.

³⁶ Eduardo Manet réalise une série d’entretiens pour la rubrique culturelle du journal havanais *Alerta*. Il rencontre Yves Montand, Jean Marais, Françoise Arnoul, Maria Casarès et Jean Vilar.

³⁷ Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d’un regard, histoire d’une culture, 1944-1968*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2005, p. 10.

cinéphilie, indique de Baecque, se déroule entre la Seconde Guerre mondiale et la Nouvelle Vague et se prolonge jusqu'aux mobilisations de 1968³⁸. La revue des *Cahiers du cinéma* a réuni les critiques issus « des cinéphilés de l'après-guerre, du mouvement des ciné-clubs à la *Revue du cinéma*, des bancs du militantisme culturel à ceux de la Cinémathèque³⁹ ». Eduardo Manet raconte son expérience comme lecteur des *Cahiers*, qui étaient très critiques envers les productions médiocres françaises ou américaines, tout en faisant « un véritable travail pédagogique » (EM, *UCP*, 166). La production française des années 1950 demandait de gros moyens financiers et techniques, occasionnant la marginalisation des productions indépendantes. Les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague ont compris que, pour faire du cinéma, il fallait de l'entraide, mais aussi des moyens techniques plus simples donnant une plus grande liberté. Fréquenter la Cinémathèque française avec ses amis Tomás Gutiérrez Alea et Néstor Almendros a permis à Eduardo Manet de connaître ces nouveaux procédés techniques qui étaient plus économiques et plus efficaces. Rentrés à Cuba, Eduardo Manet et les cinéastes cubains de sa génération considéraient la Nouvelle Vague comme « l'essence de la qualité française » (EM, *Entretien*, 32 et 33). Au point que dans son premier court-métrage *El Negro* (1960) pour lequel il a collaboré avec Néstor Almendros, il dit avoir été très influencé par la Nouvelle Vague au point de l'imiter.

Comme pour le Nouveau Roman et le théâtre de l'absurde, le terme de « Nouvelle Vague » ne représentait rien de bien défini et ne faisait qu'entretenir la confusion. (EM, *UCP*, 175)

Rétrospectivement, il comprend que le champ culturel français des années cinquante a subi une révolution insaisissable. Alain Robbe-Grillet dira que le Nouveau Roman « n'est pas une théorie, c'est une recherche⁴⁰ ». De même, dans le théâtre de l'Absurde, il « ne s'agit pas d'une école, ni d'un club, ni d'un projet littéraire et politique⁴¹ ». Des années plus tard dans un entretien avec François Truffaut, il prend conscience que la Nouvelle Vague avait un caractère indéfini où l'important était de partager les mêmes valeurs : « Nous ne voulions pas créer un mouvement, ni une école, ni quoi que ce soit d'autre... Notre propos était simple : tu tournes, je t'aide ; je tourne, tu m'aides » (EM, *UCP*, 176). La déambulation culturelle de Manet retrace les changements et la rupture des conventions durant cette période de l'après-

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome I : À l'assaut du cinéma 1951-1959*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les Cahiers du cinéma », 1991, p. 9.

⁴⁰ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 114.

⁴¹ Christophe Barbier, *Dictionnaire amoureux du Théâtre*, *op. cit.*, p. 20.

guerre où il a été question d'explorer de nouvelles manières de s'exprimer. Manet a été un témoin direct et indirect de cette rupture dans l'histoire du champ culturel français.

Dans son essai intitulé *Écrits français*, Walter Benjamin explique que les *Tableaux parisiens* de Baudelaire montrent comment la vie moderne des grandes villes avait des répercussions sur la sensibilité du poète⁴². Au XIX^e siècle, la France avait traversé trois révolutions en moins de cent ans et était passée par différents régimes : deux républiques, deux empires et deux monarchies qui ont débouché sur des rénovations urbaines avec des conséquences dans le paysage social et culturel. Le flâneur a été la figure de la modernité parce qu'il a permis de retracer les différents types de relations qui se sont développés au sein de la ville et de la société modernes. Les bouleversements politiques, sociaux et économiques ont transformé la ville en un espace concentrant les effets du capitalisme et les usages de consommation, comme en attestent Émile Zola dans *Au Bonheur des dames* ou J-K Huysmans dans *À rebours*. D'après Stefan Morawski, la flânerie incarne la destinée dramatique des intellectuels et des artistes, en opposition à celle de la culture de masse⁴³. Le flâneur vit dans la dialectique de l'écartèlement, dans un entre-deux où se produisent des « seuils de l'être, des passages d'un lieu d'être à l'autre ; des dialogues subtils entre le corps et le décor⁴⁴ ». Nos écrivains adoptent les traits du flâneur parce qu'ils se placent entre deux époques, deux espaces et deux cultures, faisant de Paris un lieu insituable et indéfini. Walter Benjamin avait compris que déterminer une typologie du flâneur n'était pas aisé, précisément à cause de ce caractère mouvant et de cette capacité à se fondre dans la foule qui lui confèrent différentes identités. Par exemple, il peut devenir un « entomologiste » quand il observe minutieusement les « maisons, balcons, portes cochères, cariatides, faune, et flore » (EM, *SDS*, 98). Il devient un génie allégorique⁴⁵ quand il constate que la « ville [est] toute imprégnée de la petite histoire des hommes, celle qui n'a ni dates ni monument » (HB, *SMC*, 205). Loin de toute marginalisation, le flâneur, selon Walter Benjamin, cherche un refuge dans la foule⁴⁶ afin de l'explorer et d'enregistrer « tous les détails de la vie des passants, leur façon de s'effacer, de s'affirmer, de se différencier, de se fondre [pour] [s'] imprégner du paysage et, si possible, [s'] ouvrir à toutes les surprises, à tous les événements » (EM, *SDS*, 98). Enfin, le flâneur a la capacité de capter la nature complexe de l'espace urbain et de la foule « dans tous les replis

⁴² Walter Benjamin, *Écrits parisiens*, introd. et notices de Jean-Maurice Monnoyer avec les témoignages d'Adrienne Monnier, de Gisèle Freund et Jean Selz, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 304.

⁴³ Stefan Morawski « The hopeless game of flânerie » dans Keith Tester (dir.), *The Flâneur*, New York, Routledge, 2015, p. 182.

⁴⁴ Daniel Sibony, *Entre-deux*, op. cit., p. 249.

⁴⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 38.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

de son âme⁴⁷ » comme l'écrit Hector Bianciotti : « Je regarde, j'observe, j'écoute moins ce qu'on dit que le ton, la manière. Ce que je saisis au passage, c'est une couleur, une teinte [...] » (HB, *NMD*, 52 et 53).

Le flâneur est un « poète lyrique du choc⁴⁸ » quand il confronte l'imaginaire au réel. Pour nos écrivains, Paris est une ville imaginaire qu'ils ont admirée depuis leur pays natal. Lors de son arrivée en France, Eduardo Manet raconte avoir vécu un « état de touriste naïf » (EM, *SDS*, 85) pour découvrir « le Paris secret [qu'il s'était] inventé » (EM, *SDS*, 21). Cette constatation est relatée dans *La Sagesse du singe*, où, plus que les monuments et les lieux historiques, ce sont les figures des écrivains et des peintres célèbres de la vie culturelle parisienne du début du XX^e siècle qui comptent comme indicateurs. Mauricio Gomez-Ravel relie les Champs-Élysées à l'allée Proust, les cafés et les bars de Montparnasse et de Montmartre aux peintres modernes tels que Maurice Utrillo, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso et Juan Gris. Cette période de « touriste naïf » se caractérise par le désir de « tout voir » :

Chaque jour, je préparais minutieusement mon exploration des rues de la capitale. [...] Mon objectif était simple : parcourir à pied, quartier par quartier, rue après rue, Paris tout entier. Et, bien entendu, visiter tous les musées de la capitale. [...] Cette même obsession de « tout voir » me fit visiter le Louvre de fond en comble [...] (EM, *UCP*, 36 et 37)

L'obsession de « tout voir » est une manière de se différencier de « ces touristes qui ne viennent que voir la *Joconde* » (EM, *UCP*, 37) et dont la curiosité se limite à des choses et des lieux spécifiques. Le flâneur aspire à s'imprégner de la ville, voire à se l'approprier, tout en continuant à explorer les quartiers les plus excentrés pour avoir le sentiment « de côtoyer le vrai peuple de Paris » (EM, *MAC*, 144) et de se « glisser dans la peau du Français » (EM, *SDS*, 99). Le plan d'une ville, même consulté avec parcimonie, ne coïncide pas avec l'image mentale qui surgit chez l'individu après son vagabondage⁴⁹. Pour Manet, le contact physique, c'est-à-dire le toucher et le regard, fait partie de la découverte essentielle d'une ville et la flânerie est une manière d'être en rapport avec le corps et le monde. À Cuba, cette pratique était courante pour l'écrivain lorsqu'il sillonnait les rues de La Havane. C'est le seul moyen de découvrir une ville, de l'aimer et de lui rendre ce qu'elle offre généreusement au

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸ Régine Robin, « L'écriture flâneuse » dans Philippe Simay (dir.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris, Tel-Aviv, Éd. de l'Éclat, 2006, p. 46.

⁴⁹ Julien Gracq, « La Forme d'une ville », dans *Œuvres complètes II*, éd. établie par Bernhild Boie avec la collab. de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 772.

nouvel arrivant. Il est inconcevable, pour notre écrivain cubain, de dire qu'on aime une ville sans la connaître et de se tenir à l'écart de ses habitants et ses espaces. De son côté, Luis Mizón constate que Paris a deux traits caractéristiques : les monuments historiques et les rapports sociaux qui s'instaurent entre la ville et ses habitants. Il se souvient de cette proximité avec les petits commerçants du quartier qui lui ont rappelé les villages chiliens : « [...] on connaissait les gens il y avait un rapport qui s'installait très vite. Le boulanger savait qui on était...tout le monde se connaissait comme un petit village » (LM, Entretien, 67). Nous comprenons qu'il plaide pour l'art de coexister avec les voisins et les commerçants dans des rapports produits par le voisinage et le quotidien⁵⁰. Mizón explique qu'il faut se perdre dans la ville pour connaître ses habitants et « peut-être, pour connaître les gens fallait-il aussi se perdre en eux » (LM, *MDI* (FR), 25).

Un aspect doit être pris en compte pour saisir la démarche de nos écrivains : le Paris haussmannisé⁵¹ est très présent dans leur imaginaire. Notre analyse n'a pas pour objectif de réduire l'histoire de la ville à un avant et un après les travaux d'Hausmann. Il s'agit plutôt de nous attacher à la sensibilité d'Hector Bianciotti, Eduardo Manet et Luis Mizón, fortement marqués par cette association selon laquelle « Paris et Hausmann sont devenus un même être⁵² ». Après avoir passé ce premier émerveillement, ils cherchent à reconfigurer l'espace urbain par « comparaison implicite avec [leur] propre pays ce qui [leur] donne le privilège de découvrir [...] ce qui ne se voit pas⁵³ ». La charge littéraire et historique des villes européennes, comme Paris, leur donne un style et un décor fixes, desquels les villes latino-américaines sont démunies⁵⁴. Pourtant, explique Alejo Carpentier, le manque de style de ces dernières est causé par les processus de formation, d'amalgame et de transmutation qui parcourent leurs architectures et leurs habitants. Il appelle cette carence le « troisième style⁵⁵ » que nos écrivains vont avoir tendance à superposer à celui de Paris au point d'en faire aussi une ville sans style. Il ne s'agit plus de l'admirer comme un lieu fixé dans le temps et l'espace, mais de la dévoiler et de la mettre face à sa propre étrangeté. Par l'écriture, ils dessinent de nouveaux quartiers, qui deviennent des espaces hybrides, où ils finissent par réinventer la cartographie d'une ville lui procurant une identité transnationale. Lieu d'expérimentations

⁵⁰ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 2*, *op. cit.*, p. 17.

⁵¹ Bruno Foucart, « Postface. Paris-Hausmann ultimes réflexions sur un trait d'union », *Paris-Hausmann : le pari d'Hausmann*. Exposition du 19 septembre 1991- 5 janvier 1992 au Pavillon de l'Arsenal, Paris, catalogue par Jean Des Cars & Pierre Pinon, Paris, Ed. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, 1991, p. 341.

⁵² *Ibid.*, p. 341.

⁵³ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 457.

⁵⁴ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵ *Ibid.*

esthétiques et d'aspirations culturelles, chaque expérience fait de Paris « une plaque tournante d'imaginaires dispersés qui convergent et habitent dans un même espace⁵⁶ ».

1.2. L'esprit double de Paris

Dans *Le Pas si lent de l'amour*, Hector Bianciotti retrace sa première promenade parisienne durant laquelle il découvre « avec étonnement et non sans quelque déception l'esprit double de Paris » (HB, *PLA*, 381). Cet esprit double est corrélé au souvenir de Borges pour qui « Paris est toujours une ville nuancée⁵⁷ », illustrant son propos avec quelques vers de l'« Art poétique » de Verlaine :

« Pas la couleur, rien que la nuance,/oh la nuance seule fiance/le rêve au rêve⁵⁸ ».

Paris devra être appréciée sous une autre lumière, où les contours et les formes devront s'adoucir et se voiler pour privilégier le flou créé par cette sorte de confusion. Le flâneur a l'impression de parcourir la ville entre le chaos et l'ordre qui parfois se superposent dans le même espace. Cette expérience de l'esprit double de Paris confronte l'écrivain à un sentiment ambivalent : l'angoisse du petit garçon qui veut enfoncer l'horizon pour entrer dans le vrai monde et la joie d'avoir échappé à la malédiction de l'étendue⁵⁹ après avoir été jugé digne de la ville.

Je m'étais égaré dans le quartier des Halles, fourvoyé dans celui du Marais ; j'avais l'impression de me faufiler au milieu d'un grouillis humain, d'un amoncellement de taudis, et que tout, alentour, s'opposait avec violence à l'idée de la ville que je portais en moi. Et, soudain, Dieu sait par quels détours, voilà sous mes yeux la stratégie des aventures qui se lancent à toute vitesse et imposent, péremptoires, à l'ancien désordre – proliférant, dans une perpétuelle fermentation, mais dans les marges –, l'ordonnance stricte d'un jardin Le Nôtre, où la nature s'embellit d'être domptée, car, dans un moment extrême, l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse se sont réconciliés. (HB, *PLA*, p. 382)

Le quartier des Halles est représenté comme le chaos, une masse sans contour ni forme qui peut englober le passant jusqu'à l'emprisonner. Comme Florent, dans *Le Ventre de Paris*, Hector Bianciotti décrit cette angoisse et le désir de s'éloigner des Halles qui semblent

⁵⁶ Simon Harel, *Passages obligés de la littérature migrante*, op. cit., p. 230.

⁵⁷ Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Paris, Gallimard « Folio », 1999, p. 241.

⁵⁸ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 327.

⁵⁹ Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, op. cit., p. 52.

déborder dans les rues. Il est question de « sortir de ce flot qui l'atteignait dans sa fuite⁶⁰ ». Ce labyrinthe enlève « à l'œil tout repère et toute base, le plongeant dans le vertige de ce qui n'a ni limite ni forme précise⁶¹ ». Cet amoncellement de taudis le conduit de manière imaginaire à la pampa argentine et son immensité qui produisent chez l'écrivain le sentiment d'être « entouré par le tout » (HB, *SMC*, 84). S'égarer au milieu de l'agitation contredit l'idée que l'écrivain s'était faite d'une ville représentant, dans son esprit, l'harmonie, l'ordre, la démarcation des espaces, mais surtout la culture. Le détour, qui l'amène à un jardin du type de Le Nôtre, l'apaise et produit une joie face au vrai esprit français : celui de Versailles et des jardins de Louis XIV où règne « ce plaisir superbe de forcer la nature⁶² ». Pour Bianciotti, le jardin correspond à la possibilité de créer « l'ordre par le chaos, l'harmonie par la dissonance⁶³ », ce qui lui rappelle le jardin de l'enfance où il a trouvé un refuge au milieu des forces anarchiques de la nature pampéenne. Le jardin à la française est une preuve de la méthode cartésienne où l'homme est « maître et possesseur de la nature⁶⁴ », pouvant la fusionner avec l'art. Il réunit, nous y reviendrons, les mathématiques, la géométrie et la symétrie en « [u]n seul et unique fil dans la trame de l'univers » (HB, *TOA*, 179). Un jardin de Le Nôtre « géométrise », selon Thierry Paquot, les désirs les plus profonds d'un ordre caché dans une logique⁶⁵. Plus qu'une caractéristique architecturale, c'est une affaire de sentiment, car « [u]ne ville qui vous reste ainsi longtemps interdite finit par symboliser l'espace même de la liberté⁶⁶ ». Hector Bianciotti est face à une architecture qui maîtrise l'espace et qui enserme la culture dans un ordre et une retenue, produisant chez lui un sentiment de bien-être. Paris se distingue des autres cités illustres, explique-t-il, « par ses vides, ses espaces, l'oblique géométrique de ses avenues [...] : l'esprit de ses habitants sait les tracer comme personne d'autre au monde, réduisant sa complexité jusqu'à la rendre confortable » (HB, *TDS* (FR), 111). Difficile de ne pas associer la géométrie des urbanistes

⁶⁰ Émile Zola, *Le Ventre de Paris. Œuvres complètes. Les Rougon-Macquart III*, édition critique de Marie Scarpa, Paris éd. Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2013, p. 71.

⁶¹ Laurence Dahan-Gaida, « La pampa de César Aira : de l'invention de l'espace à l'espace de l'invention », *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs*, vol. 09, « Géocritique », [En ligne] URL : <https://epistemocritique.org/la-pampa-de-cesar-aira-de-linvention-de-lespace-a-lespace-de-linvention/> Consulté le 20/04/2021.

⁶² Louis de Rouvroy duc de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et de la Régence*, Tome 12, Paris, Delloye, 1842, p. 471.

⁶³ Yi-Fu Tuan, *Romantic Geography in Search of the Sublime Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013, p. 16. [Texte original : « The human being is also an artist who seeks to create order out of chaos, harmony out of dissonance »]

⁶⁴ René Descartes, *Discours de la méthode suivi d'extraits de la Dioptrique, des météores, de la vie de Descartes par Baillet, du Monde, de l'Homme et de Lettres*, édition établie par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Flammarion, 1992, p. 80.

⁶⁵ Thierry Paquot, « La Géométrie politique de la Cité : *polis*, *umma* et *gated communities* » dans Thierry Paquot, Chris Younès (dir.), *Géométrie, mesure du monde*, Paris, Éd. la Découverte, coll. « Armillaire », 2005, p. 255.

⁶⁶ Julien Gracq, « La Forme d'une ville » dans *Œuvres Complètes II, op. cit.*, p. 773.

et des architectes à l'admiration de l'écrivain pour la langue française et à son culte de la forme, incarnée par la littérature de la période classique. Le visage haussmannien est devenu inaltérable⁶⁷ dans la ville, notamment grâce aux jeux de symétrie et de géométrie qui la préservent de l'étendue et qui mesurent son élan. Le chaos est dompté par une succession de places, d'arcades et d'avenues : « cette répétition, bien qu'elle soit une maladresse, procure une brève félicité » (HB, *TDS* (FR), 112), faisant de la symétrie un synonyme de continuité⁶⁸. Bianciotti dépeint Paris comme un remède ambivalent contre le désordre. Sous les règnes concurrents de Versailles, de Haussmann et du fourmillement de la vie urbaine, il comprend que la réalité et le mythe de Paris se fondent l'un dans l'autre : Paris devenant la ville des villes.

Paris tissait sa toile en moi avec ses codes, ses villages, son Histoire et ses histoires, comme autant de strates et de réminiscences, d'univers superposés, de mondes qui se croisaient : le Paris des alchimistes et celui des architectes, le Paris des institutions et celui des communautés étrangères, celui des écrivains et des artistes, des livreurs et éboueurs, le Paris des grands travaux et des chantiers, le Paris qui meurt et l'autre qui est en train de naître [...] Paris labyrinthique, doux et dur à la fois, solitaire et mystérieux. (EM, *SDS*, 98 et 99)

Le marcheur actualise, selon Michel de Certeau, l'ordre spatial d'une ville parce qu'il déplace ses espaces ou en invente de nouveaux⁶⁹. Au fur et à mesure de son parcours, le flâneur outrepassa les frontières de cette ville figée dans le XIX^e siècle, allant au-delà du Paris haussmannisé. Comme nous l'avons déjà expliqué, Luis Mizón s'est aperçu, par cette proximité entre les habitants et les petits commerçants du quartier, que « Paris était une série de petits villages » (LM, Entretien, 67). Il s'instaure une discontinuité au moment où le marcheur traverse une rue, il a plutôt le sentiment de franchir une frontière. Pour Hector Bianciotti « Paris est une ville composée de villes que séparent des frontières très rigoureuses ; dans certains endroits, en changeant de trottoir, on change de ville, et si l'on passe un pont, d'univers » (HB, *LSC*, 90). Paris est un « espace orphique⁷⁰ », un espace contradictoire soumis à une transformation infinie qui subjugué et procure des surprises au flâneur par le fait que « [t]out bouge... On se déplace de quelques centimètres, et un beau paysage disparaît, se décompose » (HB, *SMC*, 119). Chaque espace de la ville devient une possibilité, une fécondité inépuisable qui élargit la vision du flâneur pour le conduire dans cette tension entre

⁶⁷ *Ibid.*, p. 344.

⁶⁸ Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » dans *Œuvres, tome 1, op. cit.*, p. 134.

⁶⁹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 2, op. cit.*, p. 148.

⁷⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, p. 203.

le visible et l'invisible. D'après Luis Mizón, Paris et ses alentours sont des lieux oniriques chargés d'histoire, mais lorsqu'il se trouve dans des quartiers récents, il les trouve affreux, dépourvus du charme historique. Il les compare à ceux qu'il a connus en Amérique latine. Le regard du flâneur s'exerce à compenser l'onirisme du paysage urbain avec ses désagréments. Dans *La Sagesse du singe*, Mauricio Gomez-Ravel décide de s'aventurer dans Paris :

le populaire et le nocturne, celui des marginaux, des alcooliques, des employés et des mannequins ; le Paris oisif et industriel, celui des loisirs et des plaisirs, les parcs, les jardins, les foyers de misère, la prostitution, les prisons, les dispensaires et les hôpitaux ; celui des cinéphiles et du bal des pompiers. (EM, *SDS*, 99).

Les visages multiples de Paris, énumérés par Eduardo Manet, sont abordés dans deux romans d'Hector Bianciotti : *Sans la miséricorde du Christ* et *Seules les larmes seront comptées*. Ils sont une ode à ce Paris obscur et merveilleux, évoqué par Rainier Maria Rilke dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. La lecture que Bianciotti a faite de Rilke renvoie à l'idée que « les choses dans l'univers s'emboîtent, s'ajustent selon une loi de compensation » (HB, *LSC*, 351). Ainsi, à la beauté de la ville s'opposent la mort, la prostitution et des espaces dépeuplés qui visent à accroître la géographie personnelle de l'écrivain argentin.

Je n'oublierai pas ces avenues intérieures, ces cours qui donnent sur d'autres cours jusqu'à celle, immense et centrale et carrée que, dans chacune des constructions identiques qui la délimitent, un passage voûté relie à un ensemble dévoilant un visiteur égaré un agencement de ville de légende : l'impression vous saisit l'espace, que les façades et les murs extérieurs dessinent, se multiplie ; que d'autres lois y régissent l'étendue et la rendent indescriptionnellement vaste au cœur de la ville tassée qui l'enserme et lui a accordé une parcelle précise dans le cadastre. (HB, *SMC*, 278 et 279)

Hector Bianciotti décrit l'hôpital comme une ville au cœur de Paris. Le malade y souffre et le temps d'attente y règne, renvoyant aux premières pages des *Cahiers* de Rilke, où le narrateur pense que les gens viennent plus à Paris pour mourir que pour vivre⁷¹. Dans ces deux romans, Bianciotti montre comment Adélaïde Marèse et M. Moralès sont dépossédés de leur propre mort. Cette question est largement abordée par Rilke dans ses *Cahiers* où la mort est saisie par la machine urbaine. Le poète fait le lien entre l'angoisse de la mort et l'existence anonyme au cœur des grandes villes⁷². De même, les personnages de Bianciotti éprouvent ce besoin de transmettre leur histoire à un narrateur pour laisser une trace de leur existence. Adélaïde

⁷¹ Rainier Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, titre d'origine *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », p. 1980, p. 11.

⁷² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 154

Marèse éprouve ce sentiment quand elle refuse de tomber dans l'oubli pour « que sa mort [ne] pût juger sa vie tout à fait stérile » (HB, *SMC*, 202). Comme l'explique Maurice Blanchot, il s'agit aussi de l'apprentissage de l'exilé qui se confronte à l'incertitude et au manque de protection dans une grande ville où il est étranger⁷³. La présence d'un narrateur-témoin chez Bianciotti évite en partie cette banalité de la mort. Elle est modifiée en symbole de libération pour le narrateur et les autres parce que tous sont des exilés. À la mort s'oppose le « vouloir-vivre, [...] la hâte, la poursuite⁷⁴ » chez M. Moralès qui se sait proche de la fin. Il veut s'emparer une dernière fois de ce « Paris [qui] s'en va » (HB, *LSC*, 305). Il souhaite habiter une dernière fois la ville parce que « Paris est plein de ce désir et c'est pourquoi il est si près de la mort⁷⁵ ». Dans *Seules les larmes seront comptées*, Hector Bianciotti met en évidence comment une ville moderne exalte la vie et la mort chez un exilé qui l'a adoptée et qui regrette déjà ce « Paris [qui] s'en allait avant qu'il s'en aille lui-même » (HB, *LSC*, 307). La joie éprouvée par les exilés de ses romans se confronte à la capacité de la ville de les anéantir au point de « mourir dans la détresse de l'étrangeté⁷⁶ ».

Paris place l'exilé à la frontière subtile qui se dessine entre la vie et la mort. Hector Bianciotti situe, au centre de son exploration, le cimetière du Père-Lachaise comme une ville morte, parallèle à la ville de Paris⁷⁷. Le cimetière, pour l'écrivain, a pour finalité de « mesurer l'espace et d'une certaine manière à imaginer le temps » (HB, *SMC*, 198). Dans *Sans la miséricorde du Christ*, le cimetière du Père-Lachaise est un espace qui permet d'être en même temps dans le passé et le présent. De son côté, Luis Mizón remarque que ce cimetière invite à imaginer les différentes époques qui ont traversé Paris, notamment avec les personnalités illustres qui y reposent tels Chopin, Oscar Wilde et Proust. Dans son roman, Hector Bianciotti oppose deux périodes : Louis XIV contemplant le déroulement d'une bataille et le lieu des funérailles de Maria Callas que Adélaïde Marèse avait vues. L'écrivain réunit, dans un seul espace, l'histoire et la mémoire : deux cheminées symétriques dont la première a une vocation universelle et la deuxième s'enracine dans le concret, dans l'espace et dans le geste, l'image et l'objet⁷⁸. De plus, le cimetière se partage en une zone qui peut sembler « le centre

⁷³ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁴ Maurice Betz, *Rilke à Paris*, Paris, Obsidiane, 1990, p. 18.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 159.

⁷⁷ Noémie Boeglin, « Paris, ville morte dans le roman français du XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, janvier 2016, n° 42, p. 59 [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-societes-et-representations-2016-1-page-47.htm> Consulté le 26/09/2022.

⁷⁸ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XIX.

d'une ville rêvée par un seul architecte » (HB, *SMC*, 203) et en un endroit « où la mort et le temps ont fait leur travail » (HB, *SMC*, 203). À travers la flânerie de ses personnages, l'écrivain argentin décrit le Père-Lachaise comme « le reflet inversé de la ville des vivants » (HB, *SMC*, 203 et 204). Lieu visité par des touristes parcourant ses avenues pour apprécier les tombes comme des monuments, le Père-Lachaise « renvoie de manière détournée à la mort de la ville elle-même⁷⁹ ».

Le cimetière n'est pas la seule allégorie de la capitale morte, vidée de ses habitants. Le calme, le silence et la solitude sont des synonymes pour décrire un espace qui est sans activité et sans vie⁸⁰. C'est l'exemple de la ville durant les jours d'été et durant la nuit qui offrent la possibilité de la percevoir autrement que sous son apparence vrombissante :

[...] la ville se fige, elle prend une majesté de nécropole domestique, habitable. La vie manquant, selon le quartier la cité rejoint les sphères les plus hautes du rêve esthétique – et la mélancolie ajoute à la beauté – où elle exhale sa laideur, son hostilité (HB, *SMC*, 175)

Sous les pas du flâneur, la ville semble « endormie par l'été » (HB, *SMC*, 173). Il entre alors, dans une autre dimension de type fantasmagorique. Hector Bianciotti assure dans *Sans la miséricorde du Christ* que les bars fermés à Paris se caractérisent par une hostilité plus importante que dans d'autres villes. Ses terrasses vides et ses murs en vitre qui découvrent l'intérieur rangé augmentent ce sentiment de menace. Les objets mis en retrait donnent la possibilité au flâneur de s'introduire davantage dans une ville temporairement « morte » comme une prolongation du cimetière. L'été ralentit le rythme de la ville jusqu'à la soumettre à une atmosphère soporifique en opposition au mouvement de la vie urbaine. Eduardo Manet, quant à lui, revient sur les impressions de ses camarades de la Cité Universitaire pour qui Paris, pendant la nuit, semble paralysée, morte et même effrayante par son inactivité :

L'Américain ouvrit le bal :

– La Ville Lumière ! Tu parles ! Quelle lumière ? Pigalle ! Les Champs-Élysées si on veut ! Pour le reste... Paris est une ville morte, noire et sinistre ! Regarde New York : voilà une ville qui ne dort jamais ! Tout est ouvert, le soir à Manhattan ! Et le métro roule ! (EM, *UCP*, 39)

⁷⁹ Noémie Boeglin, « Paris, ville morte dans le roman français du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 59.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

Paris, la Ville lumière, se transforme en un lieu morne et même provincial lorsqu'elle est comparée à d'autres capitales comme New York où les transports et la vie urbaine ne s'arrêtent jamais. Les Champs-Élysées et Pigalle semblent les seuls endroits où se maintienne une intense activité au cœur d'une ville noyée dans un sommeil profond. La nuit évoque l'absence, le silence, le repos. En revanche, la nuit révèle un autre monde que décrit Bianciotti dans *Seules les larmes seront comptées*. Le narrateur et M. Moralès parcourent la rue Saint-Denis. M. Moralès devient le messager d'un monde que le narrateur ignore complètement : celui des prostituées. Son guide semble les connaître et elles le saluent au passage, voire l'escortent pendant que le narrateur est émerveillé par les toilettes extravagantes de ces femmes de la nuit :

La rue n'était qu'une architecture irréaliste de tubes au néon clignotants. Toutes les couleurs du spectre papillonnaient : sur les visages, sur les toilettes des filles, et le clinquant chatoyait. [...] M. Moralès- M. Pérez dans ce théâtre, rencontrait ici et là de vieilles bonnes amitiés complices. On regrettait sa si longue absence. On le cajolait. On le bécotait. (HB, *LSC*, 102)

Hector Bianciotti met en scène l'*autre* nuit⁸¹, celle que le flâneur ignore. Parce que la ville texte, la ville image se révèle surtout la nuit⁸² sous les lumières clignotantes de la rue Saint-Denis. Les apparences sont trompeuses dans cette vie nocturne. Par exemple, une jeune prostituée attire le regard de M. Moralès, habillée de différentes tonalités de blanc lui donnant « l'air d'une touriste occidentale contrefaisant en Afghanistan » (HB, *LSC*, 103). Le narrateur raconte qu'il n'aurait pas soupçonné la jeune femme d'être une prostituée tout en étant étonné que M. Moralès soit davantage attiré par le très bon lainage de ses vêtements. La promenade nocturne est un apprentissage de la beauté cachée dans des lieux inattendus, mais aussi une épreuve initiatique vers l'aventure et les limites de l'être.

⁸¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 213.

⁸² Régine Robin, *Mégapolis*, *op. cit.*, p. 72.

1.3. Paris d'hier vs Paris d'aujourd'hui

On passait un pont, on traversait le Carrousel. Parodiant quelque vieille tragédienne de sa jeunesse, M. Moralès déclama Baudelaire : « Andromaque, je pense à vous..., comme je traversais le nouveau carrousel...Comment c'était comment c'était ? Ah ! oui : la forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur d'un mortel ». Comme d'une stèle érigée dans la nuit des temps, des syllabes se détachaient, mais où s'en étaient allées les autres ? Il se débarrassa du problème en haussant les épaules. Que lui importait la réponse ? Au demeurant y avait-il désormais une question digne d'être formulée ? (HB, *LSC*, 306)

Pour évoquer de manière poétique les métamorphoses vécues par Paris au cours de l'histoire, il est impossible de ne pas citer Baudelaire et son poème « Le Cygne » où il exprime son bouleversement face aux travaux réalisés par Haussmann. Cette formule est reprise par Julien Gracq dans son essai *La Forme d'une ville* : « [l]a forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel⁸³ ». Il en va de même pour Jacques Roubaud, qui s'inspire de la formule pour l'intitulé d'un recueil⁸⁴. La nostalgie pour le passé de la ville se traduit notamment dans les vers suivants : « Le Paris où nous marchons/N'est pas celui où nous marchâmes/Et nous avançons sans flamme/Vers celui que nous laisserons ». La démarche poétique d'Hector Bianciotti et de Luis Mizón se rejoignent pour montrer comment l'ancienne ville (ou vie) et la nouvelle se superposent et accèdent à un intemporel libre de toute mélancolie et de toute pesanteur⁸⁵. Au-delà des démolitions et des reconstructions qui ont métamorphosé Paris, la mémoire et l'écriture permettent d'accomplir une « résurrection immatérielle, sur laquelle le temps n'a pas de prise⁸⁶ ». Le mythe de Paris naît d'une ville qui a été haussmannisée : elle n'est ni médiévale ni baroque ni néo-classique, mais bien une ville du XIX^e siècle⁸⁷. Cependant, nos écrivains ne croient pas à cette pétrification du temps. Leurs regards aident à déstabiliser le mythe de Paris et à le reconstruire afin que la ville soit face à sa propre histoire. Ainsi, Hector Bianciotti déclare que son premier roman écrit en français, *Sans la miséricorde du Christ*, détaille l'histoire du quartier où il habitait et les choses qui ont disparu à jamais⁸⁸.

⁸³ Julien Gracq, « La Forme d'une ville » dans *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 771.

⁸⁴ Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains. Cent cinquante poèmes (1991-1998)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

⁸⁵ Julien Gracq, « La Forme d'une ville » dans *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 775.

⁸⁶ Bernard Caramatie, *L'Ordre de Baudelaire. Lectures de « Fleurs du mal »*, Paris Hermann, coll. « Vertige de la langue », 2015, p. 255.

⁸⁷ Bruno Foucart, « Postface. Paris-Haussmann [...] » dans *Paris-Haussmann : le pari d'Haussmann*, *op. cit.*, p. 341.

⁸⁸ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada*, *op. cit.*, p. 117. [Texte original : « [...] es la historia de este barrio donde vivo. En este barrio hay muchas cosas que desaparecieron para siempre »]

Luis Mizón, pour sa part, considère que Paris est habitée par la culture et l'histoire. Si l'on n'accorde pas d'importance au passé, il finit par être « piétiné, oublié, enterré » (LM, Entretien, 69). Cela signifie, pour le poète, penser la ville au passé comme un espace de voyage⁸⁹. C'est ainsi que M. Tenant, dans *Sans la miséricorde du Christ*, et M. Moralès, dans *Seules les larmes seront comptées*, apparaissent comme des génies allégoriques. Le mot allégorie, comme l'entendait Baudelaire, devient le symbole du triomphe de la mémoire sur le présent⁹⁰. Ceci dit, tout ce que la grande cité a rejeté, perdu, dédaigné et brisé, le flâneur le catalogue et le collectionne⁹¹. Les personnages de Bianciotti ont la sensation de se « promener à la fois dans deux Paris » (HB, *SMC*, 55), entre celui du présent et celui du passé, sans que la mélancolie entrave le regard. Le passé permet au flâneur d'imaginer la ville, de la rêver et de la vivre⁹². Une expérience à laquelle Luis Mizón s'abandonne et qu'il dévoile dans son article intitulé « Des échos inattendus », publié dans la revue *Esprit*, où il veut faire revivre ce Paris médiéval :

Si Beaubourg dégage davantage d'histoire vivante que de formalisme, plus de naturel que de solennité, cette vie a cependant une résonance archaïque. L'esplanade semble bien avoir une parenté avec les cours pavées des cathédrales et des châteaux. [...] On devine des murs qui n'existent pas. La place centrale d'une ville est un lieu de repos. Par contre, les extra-muros, même s'il n'y a pas de vrais murs, sont des lieux de mouvements et d'échanges : frontières qui simulent la vie et ses acrobaties⁹³.

Le poète chilien invite le lecteur à se soustraire aux lois du présent et à imaginer les différentes époques qui ont traversé des lieux comme Beaubourg et la tour de Saint-Jacques. Déjà, Benjamín Vicuña Subercaseaux, écrivain, journaliste et diplomate chilien, dans ses promenades, avait voulu mettre en évidence comment l'histoire de Paris peut être lue : en parcourant ses rues où chaque monarque a laissé sa trace⁹⁴. Une ville telle que Paris, explique Mizón, « pousse à éveiller une sensibilité historique et permet de voir la coexistence de différents temps » (LM, Entretien, 69). Dans son cas, cette sensibilité s'est développée grâce

⁸⁹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 2*, *op. cit.*, p. 189.

⁹⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 86. [Texte original : « Paris change, mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,/Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie/Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs »]

⁹¹ Régine Robin, « L'écriture flâneuse » dans *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, *op. cit.*, p. 46.

⁹² Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 2*, *op. cit.*, p. 191.

⁹³ Luis Mizón, « Des échos inattendus », *Esprit*, n° 123, février 1987, p. 53 [En ligne]
URL : <https://www.jstor.org/stable/24272072> Consulté 27/09/2022.

⁹⁴ Benjamín Vicuña Subercaseaux, *La Ciudad de las ciudades (correspondencias de Paris)*, Santiago de Chile, Sociedad « Imprenta y litografía Universo », 1905, p. 47.

à son amitié avec l'historien français Michel de Certeau qui lui a montré comment « une grande ville est un mélange des histoires qui viennent de partout » (LM, Entretien, 68). L'histoire, comme l'art a, selon lui, des échos inattendus, car une ville est « faite de plusieurs temps et peut-être de plusieurs espaces » (LM, *MDI* (FR), 196). Ainsi, les échos de l'histoire résonnent encore dans les rues, même si, parfois, ils sont mis sous silence à cause de chantiers qui modifient constamment le paysage urbain. Pour Mizón, il suffit d'être attentif pour entendre ces échos qui redonnent vie au passé. Il fait parler les espaces, comme la tour Saint-Jacques, qui témoignent d'une histoire. À la différence des musées et des livres, cette histoire n'a pas de langage écrit⁹⁵. Le poète voyage dans le temps et voit l'esplanade de Beaubourg au Moyen Âge : les touristes se métamorphosent en voyageurs « venus à pied depuis des pays exotiques, comme la Suède ou l'Espagne⁹⁶ ». Il renvoie au livre de Miguel de Cervantes, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, où les hommes et les femmes venant des pays nordiques sont considérés comme barbares ou exotiques.

Entre imaginaire et réel, Mizón cherche à reconstituer le passé, une démarche que M. Tenant, dans *Sans la miséricorde du Christ*, entreprend à la porte Saint-Martin. Il raconte comment le boulevard était anciennement une colline, servant de « décharge publique, [où] les rois de France [...] vidaient les ordures de Paris » (HB, *SMC*, 55). Faire parler les espaces permet de voir que la modernité des grandes villes est constituée par des strates hétérogènes de copies, de transferts, d'interprétations, de déplacements, de variations, d'emprunts et de réélaborations⁹⁷.

[...] Paris s'en allait en morceaux sous prétexte de chantiers, les chantiers des présidents ; Paris s'en allait avant qu'il s'en aille lui-même. Avait-il craint que la ville ne l'eût oublié ? Elle s'oubliait elle-même, s'engloutissait. (HB, *LSC*, 307)

M. Moralès, dans ses derniers instants de vie, subit « le vertige de la métamorphose⁹⁸ » de Paris et l'irréversible disparition de soi-même. Parce qu'après sa mort, il est conscient que d'autres vont continuer « à ronger la perfection sublime mais discrète de cette ville » (HB, *NMD*, 44). La rue Saint-Denis, qui auparavant était un lieu de spectacle nocturne grâce aux prostituées, « est devenue presque inexistante, car elle ne ressemble à rien maintenant : pas plus à ce qu'elle était du temps de M. Moralès qu'à ce qu'elle deviendra » (HB, *LSC*, 338).

⁹⁵ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 2*, *op. cit.*, p. 193.

⁹⁶ Luis Mizón, « Des échos inattendus », *op. cit.*, p. 53.

⁹⁷ Ré

gine Robin, *Megápolis*, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁸ Julien Gracq, « La Forme d'une ville » dans *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 771.

Le faste de la rue Saint-Denis a disparu pour faire place au prêt-à-porter qui a pris possession des lieux. « La rue, celle de jadis, affichait relâche. *A giorno* » (HB, *LSC*, 339). Cependant, la transformation et la disparition de ces espaces génèrent des récits, suscitant la curiosité de ceux qui ne les ont pas connus. « Paris est fait pour et par le regard⁹⁹ » de ceux qui ont préservé, dans leur mémoire, le passé et les évolutions par lesquelles la ville est passée. Le flâneur devient alors une sorte d'archiviste. Il sélectionne et réemploie ses souvenirs pour, selon Michel de Certeau, sculpter mille passés « qui ne sont peut-être plus nommables et qui n'en structurent pas moins l'expérience de la ville¹⁰⁰ ». Hector Bianciotti et Luis Mizón ont su vivre en symbiose avec Paris, car « [c]omme le lierre, le souvenir aime les ruines » (HB, *LSC*, 218).

1.4. Paris et la Seine : des espaces imaginaires

Après la flânerie qui dévoile l'esprit double de la ville, la cohabitation du réel avec l'imaginaire permet de l'apprécier autrement. En effet, l'imaginaire reconstruit et organise différemment l'espace urbain : soit à partir des textes ou des images, soit par l'écriture de celui qui réside dans la ville. Nous verrons comment Eduardo Manet et Silvia Baron Supervielle ont recours à des stratégies narratives pour reconfigurer l'espace en incorporant l'imaginaire à des lieux concrets. L'écrivain cubain, à partir de ses déambulations, montre comment le cinéma peut réinventer une ville. Nous avons déjà expliqué que l'imaginaire de Paris, chez lui, a été fortement influencé par le cinéma français et surtout nord-américain. Nous démontrerons comment deux périodes du cinéma français se font écho dans son exploration de Paris. Des films comme *Hôtel du Nord* de Marcel Carné et *Cleo de 5 à 7* d'Agnès Varda ont tracé préalablement un parcours que l'écrivain a voulu confronter avec la réalité. Le cinéma stimule la sensibilité du flâneur et aiguise son regard pour voir la ville sous un autre jour ou pour conforter cette image restée dans sa géographie intime. Ensuite, nous analyserons l'écriture comme une manière de convertir Paris en lieu de passage entre la France et l'Argentine. À la différence des autres écrivains de notre corpus, Silvia Baron Supervielle fait peu de références aux caractéristiques architecturales et historiques de la ville. Elle accorde une importance capitale à la Seine qui entoure l'île Saint-Louis, lieu où elle réside, et qui offre une possibilité d'évasion et de liberté entre l'ici et là-bas. Cette figure du passage était déjà présente dans l'œuvre de Julio Cortázar. C'est une manière d'accentuer la tension entre une identité américaine indépendante des modèles européens et l'adhésion à une

⁹⁹ Luis Mizón, « Des échos inattendus », *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁰ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 2*, *op. cit.*, p. 202.

identité cosmopolite construite sur les liens urbains de l'Amérique latine avec l'Europe¹⁰¹. Par ces deux biais, nous allons analyser comment le Paris réel se combine à l'imaginaire.

Eduardo Manet se définit comme un flâneur cinéophile. Chaque déambulation se transforme en pèlerinage sur des lieux de culte des films de l'entre-deux-guerres et de la Nouvelle Vague. Pour l'écrivain, « ça fait partie de la culture française, la vision de Paris à travers le cinéma » (EM, Entretien, 34). Cette manière de s'approcher de Paris révèle aussi deux éléments importants de l'histoire du cinéma français. Tout d'abord, il y a le cinéma de l'entre-deux-guerres, qui a recours à la simulation et à l'artifice. Des décors sont créés pour reproduire la ville à l'identique. Il est difficile pour le spectateur de savoir s'il a affaire au vrai ou au faux. C'est le cas d'*Hôtel du Nord* de Marcel Carné, avec les décors d'Alexandre Trauner. Puis, au milieu des années 1950, la Nouvelle Vague change la manière de filmer Paris : la ville est exposée au naturel, dépouillée d'artifices, et chaque personnage s'identifie aux quartiers où se déroule l'histoire. Ces deux façons de représenter Paris dans le cinéma français ont une incidence sur Manet au moment de la découverte des rues et des quartiers. Dans *La Sagesse du singe*, Mauricio Gomez-Ravel raconte être arrivé à Paris pétri de littérature française et du cinéma qu'il avait découvert à Puerto Rico :

Les images de cinéma que j'avais dans la tête me poursuivaient. J'avais noté les noms de bistrot d'avenues et d'immeubles où Chabrol, Truffaut et Godard avaient tourné des scènes de leurs films. Je me rendis compte qu'en revoyant ces endroits, en pénétrant dans un bar-tabac ou refaisant le parcours de *Cléo de 5 à 7* de Varda, la confrontation avec la réalité détruisait l'émotion que j'avais ressentie. (EM, *SDS*, 77 et 78)

Le narrateur part dans un pèlerinage cinéphilique à la recherche des lieux spécifiques, connus et clairement identifiables de la Nouvelle Vague. Ainsi, Claude Chabrol propose, dans *Les Cousins* (1958), « une visite guidée en voiture en des lieux convenus des 5^e et 8^e arrondissements¹⁰² ». Et François Truffaut, à partir des *Quatre Cents Coups* (1959), dévoile différents quartiers dans sa filmographie, comme la place Pigalle, la place de Clichy, Montmartre et le Sacré-Cœur, offrant un itinéraire à suivre. Le Paris que dessine Jean-Luc Godard, explique N. T. Binh, est composé par des lieux comme Notre-Dame et les Champs-Élysées qui sont des repères *a priori* touristiques. Mais, ils seront filmés autrement, telle une vision fugitive, hachée par le montage¹⁰³. C'est le cas de *À bout de souffle* (1960) et d'*Une femme*

¹⁰¹ Marcy E. Schwartz, *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 27.

¹⁰² N.T. Binh, *Paris au cinéma, op. cit.*, p. 148.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 162.

est une femme (1962). Finalement, Agnès Varda, dans *Cléo de 5 à 7* (1962), propose un itinéraire commençant à la rue Rivoli et s'achevant à l'hôpital de la Salpêtrière, que Mauricio Gomez-Ravel entreprend à son tour. Pour le spectateur, ces lieux, apparus dans les films de la Nouvelle Vague, suffisent plus que la réalité. Paris n'est pas un simple décor ou un lieu de l'intrigue, plutôt une présence énigmatique, presque une protagoniste¹⁰⁴. Cet aspect séduit Mauricio Gomez-Ravel qui découvre avec déception que le Paris des films n'est pas le même que celui de ses promenades. L'atmosphère est retravaillée afin que le spectateur soit envoûté. Il lui est impossible de se distancier de cette influence. Importante, la désillusion du personnage est à proportion de son désir culturel, qui a invisibilisé le vrai Paris. Contrairement aux productions de la Nouvelle Vague où Paris apparaît « au naturel », Mauricio Gomez-Ravel trouve que la reconstitution du célèbre Hôtel du Nord dans le film homonyme de Marcel Carné est aussi réelle que le bâtiment situé près du canal de Saint-Martin :

Déçu par ces expériences, j'avais gardé pour la fin ma visite au canal à la hauteur du fameux Hôtel du Nord. Je savais que le film de Carné ne montrait qu'une reconstitution en carton-pâte minutieuse de l'endroit. Tout était faux et pourtant le décor et la vie y devenaient plus réels que le réel. La scénographie de Trauner arrivait à transmettre la psychologie d'un quartier à travers l'impression qu'un immeuble laisse sur la sensibilité du spectateur. « Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ? » La gouaille d'Arletty, son accent de Courbevoie, l'insolence de sa réplique restaient pour moi indissolublement liés au « sentiment de Paris ». Même si le paysage avait changé, c'était Paris tel que je me figurais, et cette fois-ci, j'y étais pour de bon ! (EM, *SDS*, 78)

Dès débuts du cinéma jusqu'aux années 1960, en passant par le cinéma parlant des années 1930, la représentation de la ville s'est faite dans les studios. Le film de Marcel Carné a la capacité de rendre poétique le réel, ce qui rend difficile pour le spectateur de différencier le vrai du faux. L'artifice et le naturel se fondent¹⁰⁵ au point que la renommée du film a conduit au classement de la vraie façade comme monument historique. De plus, la célèbre réplique d'Arletty s'empare de cette langue. Elle s'approprie chaque phrase « avec un naturel gouailleur qui donne préférence à la “gueule d'atmosphère”¹⁰⁶ ». Eduardo Manet considère que le film de Carné démontre que « l'image du film peut être plus forte que la réalité » (EM, *Entretien*, 34). En effet, la réalité ne peut pas se mesurer à la puissance des images

¹⁰⁴ Alain Médam, « Être de ville, être de film. Miroirs et réflexions », dans François Jost et Charles Perroton, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 9.

¹⁰⁵ N.T. Binh, *Paris au cinéma, op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁶ *Ibid.*

parce que le décor fait par Alexandre Trauner dans *Hôtel du Nord* ne reproduit pas le réel mais le stylise, le rend plus vrai que vrai¹⁰⁷. La ville est donc figée dans une image cristallisée, fabriquée, ce qui fait que l'imaginaire et le réel cohabitent dans un seul espace sans que cela heurte la sensibilité du flâneur.

Je longe un fleuve qui navigue entre deux villes, une au Nord, l'autre au Sud. Le fleuve du Sud, s'appelle Río de la Plata ; il se jette à partir de l'Atlantique dans une large surface de terre entre l'Argentine et l'Uruguay, puis remonte vers le Brésil. Ensuite il recule, replonge dans la mer et navigue vers la France. Celui du Nord s'appelle Seine, il parcourt des campagnes et des villages pour accéder à une ville où il entoure lentement une cathédrale radieuse. Et par-delà les quais, il s'immerge à nouveau dans l'Atlantique et redescend vers le sud. Deux fleuves frères traversent la mer à l'aller et au retour et s'assemblent et se ressemblent. Ils ne forment qu'un unique fleuve et une unique mer. (SBS, *LRI*, 70)

Le fleuve unique né de la fusion entre le Río de la Plata et la Seine est le centre de l'univers imaginaire de Silvia Baron Supervielle. Il dessine une cartographie et un trajet vertical nord-sud/sud-nord pour assurer la liberté de naviguer d'une rive à l'autre. Silvia Baron Supervielle a expliqué à plusieurs reprises son impossibilité de s'éloigner de la Seine parce que cela supposerait de se priver de la possibilité de voyager et de s'évader. L'écrivaine indique qu'elle aime ce sentiment d'être entourée par le fleuve et ses deux ponts : « [...] quand je sors de l'île Saint-Louis je dois traverser soit là ou soit là, je traverse la Seine deux fois. Je ne peux pas m'échapper à moins que je reste à l'intérieur de l'île ce qui m'arrive aussi. [...] c'est tout de même extraordinaire, on traverse un pont et on regarde de deux côtés » (SBS, Entretien, 10). Une image qui rappelle le fleuve Danube, décrit par Claudio Magris : le cours de ses eaux coule « avec constance et au vu de tous [...]. Il est là, tangible et véridique, et le fidèle qui lui voue son existence sent cette dernière s'écouler en harmonieuse et indissoluble union avec l'écoulement du fleuve¹⁰⁸ ». L'importance de ce cours d'eau est expliquée par Hector Bianciotti pour qui le « plus grand monument de Paris : c'est la Seine » (HB, *SMC*, 99), et si elle disparaissait, pense-t-il, la Ville Lumière finirait par s'éteindre. Afin qu'une ville soit considérée comme une capitale, il estime qu'elle doit avoir un fleuve pour montrer que des échanges économiques existent, mais surtout parce qu'il la définit comme espace cosmopolite¹⁰⁹. Pour l'écrivain, Paris et Buenos Aires sont de véritables capitales, notamment cette dernière, car elle s'ouvre sur le fleuve et la mer : elle est davantage tournée vers l'Europe

¹⁰⁷ Régine Robin, *Mégapolis, op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁸ Claudio Magris, *Danube*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1988, p. 78.

¹⁰⁹ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada, op. cit.*, p. 128.

que vers son propre pays. Olivier Rolin explique, de son côté, que la mer apporte aux villes la limite visuelle tout en les faisant appartenir à l'illimité¹¹⁰. Pour Silvia Baron Supervielle, Paris, « plus qu'une ville, c'est un pays¹¹¹ ». Telle Buenos Aires, elle fait partie des éclats d'un lieu onirique et utopique comme l'Atlantique qui continue à féconder des continents et reforme, avec l'écriture, un « Port essentiel, unique¹¹² ».

Le fleuve est important, car il devient une sorte de passage où il « n'y a plus de séparation ni de distance » (SBS, *LRI*, 108) entre l'ici et l'ailleurs. Voilà qui suggère « cette idée du voyage [...] l'idée de départ, de [s']évacuer » (SBS, Entretien, 10). Axel Gasquet avait déjà évoqué la question à propos de Julio Cortázar et de sa théorie du passage qui permet à deux pôles culturels différents de communiquer. Dans son conte « El otro cielo¹¹³ », Cortázar se sert du passage Güemes à Buenos Aires, de la Galerie Vivienne et du Passage des Panoramas à Paris pour transiter librement entre deux espaces et deux temps différents. Ainsi il raconte comment « les passages et les galeries ont été [sa] patrie secrète depuis toujours¹¹⁴ ». Une idée que Silvia Baron Supervielle évoque quand elle contemple le ciel et voit qu'il « enveloppe la ville sans s'ouvrir ni s'écarter [...]. Il s'étend sur les murs et, plus loin, franchit la distance et, par-delà la mer » (SBS, *LRI*, 10). Cette continuité invite à s'évacuer sans entraves, comme une sorte de pont suspendu au-dessus du temps. Dans son œuvre, Cortázar valorise la distance géographique qui exalte justement la créativité. Selon lui, le passage est la permanence de l'exil tandis que le voyage prend fin d'un moment à l'autre¹¹⁵. Chez Silvia Baron Supervielle, ce fleuve unique sert à faire un aller-retour permanent et, depuis son enfance à Buenos Aires, l'eau du Río de la Plata a été « un type de destin¹¹⁶ », symbole d'une errance perpétuelle. À ses yeux, le ciel et le fleuve unique sont un passage dans l'espace « où, grâce au vent des traversées, ils ont la possibilité de revenir » (SBS, *LRI*, 35 et 36) : une possibilité de devenir « un lien que relie une chose à une autre » (SBS, *USP*, 46).

¹¹⁰ Olivier Rolin, *Sept villes*, Paris ; Marseille, Rivages, 1988, p. 26.

¹¹¹ Pauline Raquillet, *Pas la peine de crier*, « Entretien avec Silvia Baron Supervielle au Salon du Livre de Paris » (en public), France Culture, 21 mars 2014, [En ligne]
URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/argentine-5-5-entretien-avec-silvia-baron-supervielle-au-salon-du-livre-de-paris-en-public-5978880> Consulté le 03/10/2020.

¹¹² Olivier Rollin, *Sept villes*, *op. cit.*, p. 27.

¹¹³ Julio Cortázar revient sur ce sujet dans le conte « Los premios » et son roman *Rayuela* où l'écrivain argentin esquisse cette théorie littéraire des passages entre Paris et Buenos Aires.

¹¹⁴ Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, Barcelona, Alfaguara, 1988, p. 149. [Texte original : « [...] casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizás porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre »]

¹¹⁵ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.*, p. 149.

¹¹⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 17.

Je dirais : Dans le square, les touristes japonais prennent en photo la Cathédrale ; ils rient et courent à petits pas rapides, posent pour les clichés. Mais la Cathédrale a raison des touristes et des clichés ainsi que toute la Ville vaste et ouverte. Une multitude y déferlerait, la Ville resterait en retrait, imprenable comme une forteresse. Paris est une enceinte que seule la Seine habite. Je suis une touriste qui se promène à l'extérieur de ses murs. (SBS, *PDE*, 171 et 172)

Dans cet extrait, Silvia Baron Supervielle propose une autre manière d'être une écrivaine argentine qui réside à Paris : elle s'estime toujours de passage. Dans *Une simple possibilité*, la narratrice raconte qu'elle et sa mère Emy ne se considèrent ni comme des touristes ni comme des résidentes, mais comme deux anonymes qui voient leur séjour se prolonger indéfiniment. Se promener à l'extérieur des murs de la ville signifie se placer dans la marge, là où la Seine sert de mécanisme d'évasion. L'échappée est envisageable grâce à la distance entre la France et l'Argentine. Les fixités identitaires et géographiques sont questionnées à l'aide du fleuve unique qui est en mouvement permanent et qui a fait naître, chez l'écrivaine, cette conscience d'être inassignable à un lieu. Le destin de l'être humain, explique Bachelard, est semblable à l'eau qui coule. C'est un élément transitoire qui est également voué au vertige du mouvement¹¹⁷. Cette destinée détermine un éternel recommencement où passé et présent sont liés grâce aux reflets de l'eau¹¹⁸. Longer les quais et passer les ponts donnent le sentiment à Silvia Baron Supervielle d'aller d'une rive à une autre avant de revenir à la fenêtre de son appartement, situé au quatrième étage d'un immeuble de l'île Saint-Louis. L'écrivaine raconte avoir une fascination pour les récits de voyage des navigateurs qui ont découvert le Nouveau Monde parce que le « mouvement de l'avancée lie le regard à l'écriture¹¹⁹ ». Ces voyageurs, venus de d'Angleterre, d'Allemagne ou de France, ont sillonné l'Argentine et l'Uruguay. Elle dit que le voyage imaginaire la « sauve complètement » (SBS, Entretien, 10). Elle se voit comme un de ces voyageurs étrangers se déplaçant au bord d'un chemin ou d'un fleuve. La traversée commence depuis la fenêtre où elle atteint Paris et Buenos Aires avec une rapidité stupéfiante lorsqu'elle regarde la Seine :

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁸ Julie Corsin, « Silvia Baron Supervielle ou la poétique de l'eau », dans Mercedes López, Françoise Olmo Cazeville, Gemma Peña Martínez, Inmaculada Tamarit Vallés (coord.), *Palabras e imaginarios del agua XXV Coloquio AFUE, Valencia 20-22 abril de 2016*, España, Universidad Politécnica de Valencia, 2017, p. 372.

¹¹⁹ Silvia Baron Supervielle, « Introduction », dans *Silvia Baron Supervielle. Une écriture en exil, op. cit.*, p. 29.

Il est possible que je ne puisse pas m'en aller de cette île parce que ses eaux me reconduisent à mes rives. Il a fallu les quitter afin de les surveiller. Il a été nécessaire, pour les voir, de traverser la mer, les ponts, d'ouvrir des portes devant mes pas, de m'asseoir à ma table, de tourner ma tête vers la fenêtre et de me laisser enlever par un fleuve en contrebas, similaire au premier. Il est peut-être la langue que je cherche. Je ne les perds pas de vue. Je n'ai pas besoin de poser mes yeux sur lui pour que ma pensée initie la traversée. (SBS, *ADF*, 60)

La fenêtre « est l'ouverture sur les autres, vers l'ailleurs¹²⁰ », changeant l'île Saint-Louis en lieu utopique. Depuis cette île, il est possible de rêver « qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents [où] séparation et recreation ne s'excluent pas sans doute¹²¹ ». La fenêtre, depuis laquelle l'écrivaine contemple la Seine, est également un lieu utopique parce qu'elle signifie se placer entre deux mondes : celui de dedans et celui de dehors. L'île et la fenêtre symbolisent alors des endroits à la fois clos et ouverts, mais aussi des lieux d'enfermement ou de protection. Il s'agit d'un espace utopique parce que l'île Saint-Louis se situe au-dessus du temps et devient une porte d'entrée vers le pays de l'enfance, à chaque fois que l'écrivaine s'approche de la fenêtre. L'île est un espace extraterritorial, un lieu de subversion où rien n'est acquis, permettant que « le voyage continue de s'étendre jusqu'à la divinité de l'infini » (SBS, *ODI*, 187). Avec cet espace de création naturelle, d'ouverture et de liberté, Silvia Baron Supervielle change Paris en lieu de passage.

1.5. Paris, espace hybride

Au cours du XX^e siècle, le mouvement migratoire vers la France s'accélère, notamment à la veille de la Première Guerre mondiale où le nombre d'étrangers s'accroît. Les immigrés sont majoritairement d'origine européenne. La Révolution russe et les régimes totalitaires allemand, italien et espagnol font que la France devient une terre d'asile. Dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, la France subit le choc de la décolonisation. Le pays accueille un grand nombre de travailleurs venus de l'Europe méditerranéenne (Italiens, Espagnols, Portugais) et ceux qui appartenaient aux anciennes colonies d'Afrique du Nord, Afrique Noire et Sud-Est asiatique. Paris est le lieu de destination des immigrés qui apportent leur vécu de l'exil, façonné par un accueil tantôt favorable et tantôt méfiant. Il serait erroné, comme nous le rappelle Jérémy Guedj, de distinguer le Paris des intellectuels étrangers de

¹²⁰ Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004, p. 14.

¹²¹ Gilles Deleuze, *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. préparée par David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 12.

celui des autres migrants dits économiques ou politiques¹²². Cela signifierait effacer l'expérience du déracinement et du clivage identitaire auquel tous se sont confrontés à un moment donné. Le seul élément qui distingue ces exilés est que les premiers expérimentent un double décentrement : géographique et intellectuel. Paris évolue, pour nos écrivains, en une ville-monde ou tout-monde¹²³. Dans cet espace hybride se réunissent différentes langues et nationalités et une nouvelle cartographie urbaine se dessine. Hybride, car « se re-codifient et se re-construisent l'étrangeté et le propre, le connu et l'inconnu¹²⁴ », et l'espace est soumis à une sorte d'intranquillité permanente. D'après ce principe, « l'hybridité signifie que l'on pense le monde et la vie¹²⁵ » et Paris n'est pas un espace lisse, mais un espace dynamique et transversal qui sert à établir des relations avec l'Autre. Grâce à leur expérience de l'exil, nos écrivains ont la capacité d'interpréter et de décrire la ville comme un territoire habité par des étrangers. Dans *Sans la miséricorde du Christ* et *La Nostalgie de la maison de Dieu*, Hector Bianciotti remarque que les marchés, les bars et les cafés sont les points de convergence des immigrés et les lieux où les nationalités divergent, s'entrecroisent et parviennent à cohabiter. De même, Eduardo Manet s'intéresse à cette question au sein de la Cité Universitaire, où il a côtoyé des étudiants venus d'horizons différents, y compris ceux qui étaient sous emprise coloniale. Silvia Baron Supervielle juge aussi que sa condition d'exilée lui a permis de ne pas s'assimiler à la ville, ce qui l'a rendue plus sensible à la présence des étrangers qui, comme elle, habitent en France. L'écrivaine n'hésite pas à rapprocher Paris de Buenos Aires : un lieu où les langues et les nationalités s'entremêlent. Luis Mizón, quant à lui, porte un regard critique sur la façon dont la dictature militaire au Chili a été considérée en France. L'émoi collectif de la population française a dressé « l'idéal type de l'exilé latino-américain en Europe¹²⁶ ». La conséquence a été de cristalliser l'image des Latino-Américains de Paris comme une communauté d'exilés politiques¹²⁷. Nous voyons comment pour chacun de nos écrivains, Paris est une sorte de

¹²² Jérémy Guedj, « Les espaces de l'intellectuel en exil : trajectoires et réseaux immigrés dans le Paris d'après-guerre (1945-1960) », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 33, n° 1, 2017, p. 28 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/remi/8566>, Consulté le 05/10/2022.

¹²³ Mustapha Harzoune, « Paris, capitale des exils littéraires », *Hommes & migrations*, 1308, 2014 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3019> Consulté le 25 octobre 2021.

¹²⁴ Alfonso de Toro, « La pensée hybride. Culture des diasporas et culture planétaire. Le Maghreb (Abdelkebir Khatibi-Assia Djébar) » dans Alfonso de Toro, Charles Bonn (dir.) *Le Maghreb « Writes Back ». Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Hildesheim, G. Olms, 2009, p. 73.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Raúl Morales La Mura, « L'accueil des exilés latino-américains en Europe », *Hommes & migrations*, 2014, p. 18 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/2709>, Consulté le 05/10/2022.

¹²⁷ Denis Rolland et Marie-Hélène Touzalin, « Un miroir déformant ? Les Latino-Américains à Paris depuis 1945 » dans *Le Paris des étrangers depuis 1945*, op. cit., p. 213.

patchwork multiculturel et cosmopolite réunissant les différences dans une culture urbaine globalisée¹²⁸.

Le Mercury – j'en parle comme s'il était toujours là – est sans doute le bar du quartier où la clientèle est la plus hétéroclite ; on pourrait même dire qu'elle est cosmopolite si une commune misère, une certaine abjection même, ne faisaient oublier les différences. (HB, *SMC*, 14 et 15)

Voilà le marché, le plus désordonné, le plus sale de Paris s'il est l'un des plus riches, des plus variés. [...] Voilà les gens, les anciens du quartier et le mélange de gens venus d'ailleurs, un échantillonnage de visages, de gestes, d'allures, de regards, de façons de marcher. (HB, *SMC*, 120)

Hector Bianciotti qualifie la clientèle du bar *Mercury* de « plus hétéroclite », un échantillonnage de différentes nationalités qui gardent une distance les uns par rapport aux autres. C'est le cas des Yougoslaves qui « ont l'air d'être chez eux et de ne voir que leurs compatriotes » (HB, *SMC*, 15), ou des immigrés turcs qui « mettent un point d'honneur à ne pas être pris pour des Arabes » (HB, *SMC*, 15). Le constat est le même pour les Pakistanais et les Arabes, qui donnent l'impression de vivre chacun dans « une bulle d'air qui leur permet de s'isoler » (HB, *SMC*, 15) de tous et de tout. En outre, la clientèle du *Mercury* est « plus ou moins préoccupée de permis de séjour et de cartes de travail » (HB, *SMC*, 15), ce qui est loin des inquiétudes des exilés culturels. Le narrateur met en évidence la spécificité de chaque migration et la relation des migrants avec la société parisienne ou dans un quartier spécifique. L'immigré est « [c]elui qui habite depuis longtemps le quartier [et qui] devient l'inconnu, l'étranger » (HB, *NMD*, 52). Même ses descendants, nés sur le sol français, parlent la langue avec une « touche singulière [...] ». Cela montre qu'à la maison on parle la langue des parents » (HB, *NMD*, 52).

Le tableau dépeint par l'écrivain se distingue de la représentation de Valéry Larbaud dans ses livres. Ce dernier considère que les cosmopolites qui naviguent entre différents pays et différentes langues sont porteurs d'une richesse inégalable. La misère et le sordide sont prééminents dans le *Mercury*, qui est bien éloigné du cosmopolitisme prôné par Larbaud : une expérience de la diversité invitant à découvrir et à apprécier la spécificité de chaque culture. Le bar et le marché sont les lieux de rencontre entre les immigrés et les locaux. Ainsi, le marché compte la présence des boutiques des Yougoslaves, du Noir en tunique ou de l'Arabe

¹²⁸ Amandine Chapuis et Sébastien Jacquot, « Le touriste, le migrant et la fable cosmopolite. Mettre en tourisme les présences migratoires », *Hommes & migrations*, 1308, 2014, p. 79 [En ligne]
URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/2999> Consulté le 25 octobre 2021.

à la chéchia lie-de-vin. Ces figures sont devenues familières dans les parages, sans exclure l'exotisme qui rappelle les clichés les plus basiques. En effet, ces espaces évoqués par l'écrivain réunissent trois sortes d'identités culturelles : l'identité de voisinage ou de quartier, l'identité culturelle de certains groupes ethniques et l'identité culturelle de Paris¹²⁹. Les cafés, les bars et les marchés transportent le visiteur vers d'autres espaces au sein de Paris où les immigrés ne sont pas uniformément répartis et où ils créent plutôt une juxtaposition de paysages. Ces populations peuvent aussi être le marqueur des changements qui s'opèrent dans l'activité économique de la ville. Mme Detrez se souvient, dans *La Nostalgie de la maison de Dieu*, du boulevard du Crime (référence au boulevard Saint-Martin), où les Turcs travaillaient à la confection des vêtements par le passé. Avec le temps, « tout a changé : les Turcs se sont faits rares dans la capitale, quelques-uns sont partis dans des villes du Nord, quand ils ne sont pas retournés chez eux » (HB, *NMD*, 51). Ces espaces sont aussi des repères pour comprendre la situation politique et sociale des migrations. Eduardo Manet le raconte après la rencontre d'étudiants étrangers à la Cité Universitaire. Ceux issus des colonies portent un regard critique et sévère sur la France, rompant le mythe de la Ville Lumière :

Le resto U permettait aussi de rencontrer des étudiants et des étudiantes de toutes les nationalités. À ma grande surprise, je constatai qu'une grande majorité de ces jeunes étrangers n'aimaient pas beaucoup Paris et, surtout, qu'ils détestaient les Français.

Je me souviens de ma stupeur le jour où, arrivant au restaurant, je me trouvai confronté à une situation insolite : des Marocains, des Tunisiens et des Ivoiriens sablaient le champagne dans des gobelets en carton.

– Vous fêtez un anniversaire ?

– T'es pas au courant, le Cubain ? Diên Phù ! Les Français ont reçu une raclée mémorable ! (EM, *UCP*, 37 et 38)

L'écrivain est témoin de ces tensions entre la population française et les migrations coloniales : Paris « est une gigantesque machine à fabriquer de l'autre¹³⁰ ». Au début de l'année 1957, les tensions à Paris étaient présentes même après qu'il a quitté la Cité Universitaire. Il prend conscience de cette crise grâce à ses amis d'origine nord-africaine qui

¹²⁹ Sharon Zukin, Jean Pierre Hassoun, « Où sont passés les cafés du coin ? », *Ethnologie française*, vol. 36, avril 2006, p. 749 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-4-page-749.htm> Consulté le 05/10/2022, Consulté le 05/20/2022.

¹³⁰ Nicolas Treiber, « Les dessous de la ville lumière. Fantômes et nausée littéraire des étudiants africains à Paris (1945-1975) », *Hommes & migrations*, 2014, p. 153 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3018> Consulté le 05/10/2022.

« avaient été tabassés par la police pour le seul fait d'être jeune et d'avoir une tête d'Arabe » (EM, *UCP*, 130). Cette décennie, marquée par la guerre d'Algérie, fait comprendre aussi à Manet l'ampleur de la brutalité de la police parisienne à cette époque. Son expérience d'étudiant habitant à Cité Universitaire lui a permis aussi de surpasser les questions politiques et de savoir pourquoi Paris déplaît aux étrangers, toutes nationalités confondues. En plus des inconvénients quotidiens, comme la fermeture du métro et des commerces, les garçons de café et les fonctionnaires du bureau de la poste affichent du mépris. L'écrivain montre que « [l]e racisme n'a pas seulement des frontières, il a aussi des couleurs » (EM, *UCP*, 40). Ce mépris est présent entre les différentes îles de la Caraïbe francophone, comme le raconte Manet à travers le cas d'un étudiant haïtien et d'un fonctionnaire de la poste martiniquais. Par le fait d'être originaire d'une île, Eduardo Manet porte en soi cette transterritorialité, c'est-à-dire la possibilité d'être ouvert à des géographies¹³¹ diverses qui l'ont formé à l'art d'habiter le monde avec l'Autre. Silvia Baron Supervielle partage cette sensibilité et elle considère les rapports établis avec les étrangers comme une richesse :

Quand je rencontre une personne qui commence à parler en français, je repère les mots qu'il choisit, le type de question qu'il me pose et à un moment, je lui demande : « Vous êtes originaire d'où ? ». [...] Parce que je sais qu'il subsiste quelque chose d'étranger chez cette personne qui me parle en français et qui ne peut pas s'oublier. Je sais que j'aurai un lien avec cette personne qui sera plus fort qu'avec un français à cent pour cent. [...] C'est-à-dire que cette personne n'a pas un seul pays dans la tête, mais elle en a deux, ou trois sans s'en rendre compte. (SBS, Entretien, 9 et 10)

Pour Silvia Baron Supervielle, Paris est devenue un lieu de rencontres avec des étrangers ou des Français d'origine étrangère. Elle explique que ce sont les exilés qui l'interpellent « parce qu'ils adoptent, traduisent d'autres langues » (SBS, *CAS*, 130). C'est une autre manière de se situer dans la marge qui est une des sources de l'hybridité. Elle est dans les points d'intersection, les interstices ou les croisements des cultures¹³². Paris devient une ville-monde qui a comme centre la Seine et la ville se nourrit justement des marges. Cette étrangeté, portée par un exilé ou par ses descendants, est une marque indélébile. L'écrivaine veut retrouver à Paris ce qu'elle avait connu dans son enfance où le mot « "étranger" n'existait pas. [...] À Buenos Aires, ils étaient tous des étrangers, mais le mot "étranger" ne se prononçait pas. Tout le monde savait d'où il venait et quelle langue il parlait » (SBS, Entretien, 16). Cette idée

¹³¹ Iván de la Nuez, « L'exil de Caliban. Diaspora de la culture cubaine des années 90 en Europe » dans *L'Amérique latine et la Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 565.

¹³² Alfonso de Toro, « La pensée hybride [...] » dans *Le Maghreb « Writes Back »*, *op. cit.*, p. 81.

est à l'opposé du discours prôné en Europe : « il était étranger, elle est étrangère, il ne faut pas laisser entrer les étrangers » (SBS, Entretien, 16). Pour elle, l'exil est un héritage présent dans le subconscient. Ainsi, elle se sent plus proche des étrangers qui, comme elle, sont issus de la migration. Silvia Baron Supervielle a voulu rester une étrangère sans se marginaliser parce que l'écrivaine est toujours à la recherche de gens qui « n'ont pas leurs racines dans un seul lieu et dans un seul passé » (SBS, Entretien, 10). Paris se transforme, alors, en un lieu de rencontre avec l'Autre, où le pays gardé en mémoire « ne s'est jamais fixé » (SBS, *CAS*, 89).

L'exil de Luis Mizón nous permet de réaliser les changements que subissent les relations entre la France et l'Amérique latine à partir des années 1960, avec l'arrivée des réfugiés issus de tous les milieux sociaux et de différentes nationalités. Avant 1945, la présence des Latino-américains à Paris et en France est moindre et, au cours des années suivantes, cette présence s'affaiblit. Après la guerre, l'attractivité de la France diminue pour des raisons économiques, avec le développement de l'industrie dans le continent et à cause des guerres coloniales qui suscitent des critiques et de la méfiance. À partir de la stabilisation de la V^e République avec De Gaulle, une campagne culturelle est initiée pour récupérer ce pouvoir d'attraction de la France, notamment avec l'Amérique latine. En 1964, il s'établit une politique de coopération culturelle et technique, fondée sur des accords d'échanges entre étudiants et chercheurs latino-américains.

Dans les années soixante, deux événements touchent particulièrement la France et le reste de l'Europe. Tout d'abord, il y a la Révolution cubaine, avec l'installation de Castro au pouvoir. Elle est suivie d'une révolution politique qui a changé la perception française à l'égard de l'Amérique latine. Denis Rolland et Marie-Hélène Touzalin indiquent que différents éléments influencent radicalement la pensée franco-parisienne de l'Amérique latine et des Latino-Américains, particulièrement ceux habitant à Paris. Ces éléments sont : la focalisation d'une partie de l'anti-américanisme et du militantisme anti-impérialiste français contre l'embargo nord-américain, le voyage à Cuba d'une partie de l'intelligentsia française et l'émergence d'une mythologie positive du guérillero révolutionnaire autour de Che Guevara¹³³. Eduardo Manet aborde cette question dans *Un Cubain à Paris*, où il note que journalistes, politologues et même touristes croient tout savoir du Cuba de cette période. Ils « se contentent généralement de la formule lapidaire qui consiste à qualifier l'île avant la révolution de “bordel de l'Amérique” » (EM, *UCP*, 188). À partir de cet événement, les

¹³³ Denis Rolland et Marie-Hélène Touzalin, « Un miroir déformant ? Les Latino-Américains à Paris depuis 1945 » dans *Le Paris des étrangers, op. cit.*, p. 212.

relations entre la France et l'Amérique latine se fondent sur une dominante militante de gauche. Des militants ont établi des réseaux professionnels, idéologiques, amicaux qui ont permis de comprendre l'accueil solidaire présent à Paris. Depuis la fin des années 1960, la ville est devenue un lieu de destination privilégiée des Latino-Américains fuyant les dictatures¹³⁴. S'ensuit la désillusion de la gauche française envers le régime castriste.

Les amis de la révolution cubaine (ils sont légion en France) aiment rappeler que « Castro n'est pas Pinochet ». C'est une comparaison fallacieuse. Bien sûr, Castro n'est pas Pinochet ; c'est vrai, la révolution a fait faire un bond extraordinaire à notre pays en matière de santé, d'éducation, de sport, d'art. Mais, qu'on le veuille ou non, Fidel Castro est un dictateur. (EM, *UCP*, 192)

Le deuxième événement marquant est le coup d'État militaire au Chili en 1973, qui transforme l'image des exilés latino-américains à Paris en communauté d'exilés politiques. Le gouvernement socialiste de Salvador Allende représente pour la gauche française et européenne « la révolution dans la légalité¹³⁵ », et fait écho à ses propres aspirations à faire face à la bipolarité imposée par la guerre froide. Le renversement du gouvernement d'Allende est vécu comme un drame et provoque un émoi collectif décuplé par les images du bombardement du palais présidentiel. Un dispositif national d'accueil des exilés est créé résultant de l'émoi collectif¹³⁶. Ces dynamiques sociales rendent possible la cristallisation d'un profil type d'exilé latino-américain. Ce profil a ses propres spécificités qui le différencient des autres exils contemporains, ou presque, comme les exils cubains, du Sud-est asiatique et libanais pour n'en citer que quelques-uns. En plus de cette structuration de l'image idéale d'exilé, il faut prendre en compte « l'image [que les exilés] ont d'eux-mêmes ainsi [que] leur représentation et stéréotypes concernant la France¹³⁷ ».

Ils me disaient que je devais faire la tête, que j'étais un exilé, de faire le blessé et d'avoir une tête d'angoisse parce que si je ne me montrais pas ça... À quoi bon m'aider ? C'était une réalité. Il y avait beaucoup de gens parmi les exilés qui savaient quand se taire et quand parler... Laisser parler à sa place c'était souvent ces pays européens qui prenaient la défense des droits humains et ça m'irritait. (LM, Entretien, 67 et 68)

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 213.

¹³⁶ Raúl Morales La Mura, « L'accueil des exilés latino-américains en Europe », *op. cit.*, p. 21.

¹³⁷ Ana Vasquez et Ana María Araujo, *Exils latino-américains. La malédiction d'Ulysse*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 13.

À l'époque où Mizón arrive en France, Mai 68 est encore très présent dans l'esprit des Français et chez les gens qui l'accueillent. Existait encore cet esprit révolutionnaire, combiné avec la générosité du peuple français. Cependant, Mizón il considère que cet accueil et ce soutien étaient « circonstanciels, liés à des faits historiques [...], pas une politique » (LM, Entretien, 65). Le poète refuse d'entrer dans le jeu des stéréotypes fixés par l'imaginaire français, dans ce modèle d'exilé romantique. Ce refus « l'a fait tomber en disgrâce » (LM, Entretien, 68) par rapport à la communauté d'exilés chiliens. Pour le reste des exilés latino-américains, la France est encore le pôle des nouvelles idées et des contestations, le lieu de révolution et d'accueil des grands révolutionnaires, enfin, « le modèle de la société idéale¹³⁸ ». Cependant, pour Mizón, il n'est pas possible de s'adapter à une image où « la souffrance était une sorte de passeport » (LM, Entretien, 68) pour être bien accepté et accueilli.

Fernando Aínsa indique que l'hispano-américain installé à Paris, ou ailleurs dans le monde, sera toujours un « transplanté », un transfuge, un déraciné¹³⁹. Il devra vivre partagé entre un ici et un là-bas. Il dit aussi que le pays d'accueil est perçu et vu autrement selon le vécu de l'écrivain, avec des effets sur l'écriture. Nos écrivains modélisent et transforment Paris pour que la ville devienne un espace plus intime et accueillant à leurs explorations urbaines. Comme l'explique Claudio Guillén, ils font l'expérience de l'unité et de la diversité ; de l'expérience de la continuité et du changement¹⁴⁰ avec le déplacement géographique. C'est ainsi qu'Eduardo Manet découvre et participe à la vie culturelle franco-parisienne des années 1950-1960 qu'il définit comme éblouissante. L'écrivain est témoin des changements qui traversent la littérature, le théâtre et le cinéma français au cours de ce qu'il appelle une « promenade culturelle ». C'est aussi une recherche continue de nouveauté et d'apprentissage, tout en s'interrogeant, sans cesse, sur l'impact qu'elle aura dans l'avenir. En outre, le Paris transmis à nos écrivains par la littérature et le cinéma, est représenté comme une capitale haussmannisée du XIX^e siècle. Cette image a permis à nos écrivains de créer d'autres Paris possibles à la lumière de leurs perceptions et leurs sensibilités.

Ils ont défié cette image unique et l'ont multipliée en forgeant un espace doté d'une dualité. Sa double nature est partagée entre le chaos et le désordre. Paris est aussi un espace morne, obscur et habité par la maladie, la mort et la prostitution. De plus, Paris est un espace historique que Hector Bianciotti et Luis Mizón, avec leur regard aiguisé, font surgir à la

¹³⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁹ Fernando Aínsa, *Palabras nómadas*, *op. cit.*, p. 375.

¹⁴⁰ Claudio Guillén, *Múltiples moradas*, *op. cit.*, p. 378.

surface en évoquant les lieux disparus sous les aménagements que la ville a subis au cours des siècles. Paris devient, enfin, un lieu imaginaire sous le regard d'Eduardo Manet qui, entre le cinéma français de l'avant-guerre et celui de la Nouvelle Vague, part à la recherche de la ville aperçue dans les films à Cuba. Cependant, ce ne sont pas les rues apparaissant dans les films de la Nouvelle Vague qui l'enchantent, mais le décor du film *Hôtel du Nord* de Marcel Carné, reconstituant avec exactitude le canal Saint-Martin. La force de l'image a plus d'incidence sur Manet. Le Paris du décor est plus authentique que la réalité dont l'atmosphère est à l'opposé de ce qu'il avait imaginé. Pour Silvia Baron Supervielle, ce n'est pas la ville qui prend une place importante, mais la Seine. Ce fleuve devient un passage permettant de faire l'aller-retour entre la France et l'Argentine. L'île Saint-Louis est encerclée par le fleuve qui lui offre « [l']intimité de ce microcosme¹⁴¹ » et qui favorise l'évasion pour rejoindre le pays de l'enfance.

Enfin, Paris est abordé comme un lieu hybride et multiculturel, à la faveur des différentes immigrations rencontrent un écho chez nos écrivains. Des lieux comme les cafés, les bars et la Cité Universitaire chez Hector Bianciotti et Eduardo Manet leur font comprendre qu'ils sont loin de la ville cosmopolite que leurs prédécesseurs avaient décrite au début du XX^e siècle. Nos deux écrivains décrivent des immigrés appartenant à une classe ouvrière soucieuse d'obtenir un permis de travail, mais aussi des étudiants issus des colonies françaises qui font face à la discrimination raciale. Pour Silvia Baron Supervielle, cette diversité des langues et des nationalités fait la richesse de Paris. Elle se sent plus proche des étrangers ou de ceux qui ont des origines venues d'ailleurs. Cette diversité lui rappelle ce qu'elle avait connu pendant son enfance à Buenos Aires où presque tous les habitants avaient des racines lointaines. Enfin, Luis Mizón explique comment l'exilé latino-américain doit s'ajuster à un modèle conçu par l'imaginaire français et européen suite aux dictatures en Amérique latine. Cette vision a cristallisé la représentation des exilés latino-américains, la rendant politique, notamment pour ceux qui se sont installés à Paris. Le poète chilien refuse d'adopter ce statut et cette image. À la faveur de ces différentes représentations, nous voyons comment Paris se multiplie et s'ouvre à de nouvelles possibilités. Avec le travail de l'écriture, nos écrivains ont la capacité de recréer un univers mental et littéraire grâce à leur héritage culturel, faisant que Paris devienne un non-lieu.

¹⁴¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 12^e éd., Paris, Dunod, 2016, p. 255.

2. L'ailleurs : revenir au pays d'enfance

Avec la conquête et la colonisation, les Espagnols ont considéré l'Amérique latine comme le « lieu des possibles¹⁴² », un espace producteur d'images. Après l'indépendance du continent au XIX^e siècle, pour les élites européennes et hispano-américaines, le paysage n'avait pas une fonction littéraire, mais culturelle, idéologique et politique dans le processus de « réinvention idéologique de l'Amérique du Sud¹⁴³ ». Leurs descriptions du paysage et de la nature s'inspirent des naturalistes et des géographes européens, notamment Alexander von Humboldt au début du siècle et, par la suite, Charles Darwin et Claude Gay¹⁴⁴. Dans son essai, *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena*, Luis Mizón explique que Gay a éveillé la conscience chilienne la beauté et de la vulnérabilité du paysage¹⁴⁵. Au XIX^e siècle, les élites créoles ont entrepris la tâche de nommer, de délimiter et de configurer l'espace géographique de leur pays. À travers un discours politique, elles cherchaient à instaurer cette dichotomie centre-périphérie, métropole-colonie et nature productive-désert¹⁴⁶. Dans un élan nationaliste, certains paysages de province sont loués par ces élites qui résident en ville. Seules sont mentionnées les petites villes, restées à la marge de la modernité naissante. Selon Fernando Aínsa, la ville traverse différents états dans le domaine du roman hispano-américain du XIX^e siècle, qui commence avec une vision « costumbrista » (provinciale). Elle est décrite comme un espace marginal qui, finalement, émerveille les écrivains modernistes face à la transformation et à la modernisation des métropoles à la fin du siècle¹⁴⁷.

Au début du XX^e siècle, le roman de la terre intègre la jungle, la pampa, les cordillères et les fleuves, et, dans sa recherche d'une véritable expression américaine, les a transformés en paysages littéraires. De même, une appropriation subjective de l'espace urbain s'instaure et constitue une nouvelle antinomie du discours littéraire hispano-américain. Ces antécédents historiques et culturels nous aideront à comprendre l'héritage littéraire que nos écrivains doivent à leur pays de naissance. Ces littératures locales ont accordé au paysage des traits caractéristiques qui sont devenus des marqueurs culturels et nationaux. Dans leurs textes, nos auteurs ont repris certains de ces éléments pour promouvoir leur pays sous la forme de

¹⁴² Fernando Aínsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuet, 2006, p. 37.

¹⁴³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, *op. cit.*, p. 109: « Ideological reinvention of South America ».

¹⁴⁴ Claude Gay, *Historia física y política de Chile según documentos adquiridos en esta República durante doce años de residencia en ella*, t. 1, E. Thunot, Paris 1845-1854, p. 3.

¹⁴⁵ Luis Mizón, *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria S.A., 2001, p. 25.

¹⁴⁶ Graciela Montaldo, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, B. Viterbo, 1999, p. 17.

¹⁴⁷ Fernando Aínsa, *Del topos al logos*, *op. cit.*, p. 150-151.

paysages caractéristiques comme s'il s'agissait de ressources à exploiter et à faire fructifier¹⁴⁸. En s'appropriant le paysage rural et urbain, ils ont reconstitué ces espaces déterritorialisés par le temps et la distance.

A tous les naufragés, il arrive que la mémoire réelle échappe.

Alors les images de tout ce qu'ils n'ont pas vécu ou mal vécu les entourent. Sans se l'avouer, le naufrage mêle vérités et mensonges,

Vie et légende ? Traces, traces, traces. (LM, *NDV*)

Dans *Imaginary Homelands*, Salman Rushdie évoque le sentiment auquel sont confrontés les écrivains exilés. Comme lui, ils sont hantés par le sentiment de perte et par le désir de récupérer les espaces figés dans le passé. L'écrivain est amené à créer des patries invisibles, mentales, à travers l'écriture et la mémoire¹⁴⁹. L'éloignement mobilise tout un appareil imaginaire et le pays d'enfance devient un espace à restituer. La nostalgie n'est pas une glace brisée, mais un « outil avec lequel [il] est possible de travailler dans le présent¹⁵⁰ ». Comme l'explique Gilbert Durand, la mémoire échappe au temps linéaire et favorise l'accès au temps « retrouvé »¹⁵¹. Le manque et l'impossibilité de récupérer ce lieu transforment l'écriture en une recherche résurrectionnelle et en un témoignage de cette absence¹⁵². Le manque est aussi une potentialité, le mode d'existence de la privation¹⁵³. Gustavo Pérez-Firmat montre que le pays natal se transforme, avec le temps et la distance, en un lieu sans limites qu'il peuple avec les mots, les images, les fantaisies, les obsessions et les mensonges¹⁵⁴. L'objectif est de le conserver, de le reformuler et de le reconstruire.

« L'exil est mon royaume » (EM, *ADE*, 149) déclare Antton Altuna quand il se présente au jeune Leonardo Esteban qui est en pleine errance dans la rue Obispo à La Havane. Ce royaume est aussi celui de la liberté parce que « l'errant, le nomade, le voyageur n'existent qu'en se déplaçant¹⁵⁵ », ou vivent dans un intermezzo¹⁵⁶. L'errance fait que

¹⁴⁸ François Jullien, *Ressources du christianisme*, Paris, L'Herne, p. 28.

¹⁴⁹ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Granta Books, London, 1991. p. 10.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 12. [Texte original : « The broken glass is not merely a mirror of nostalgia. It is also, I believe, a useful tool with which to work in the present »]

¹⁵¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 434.

¹⁵² Mario Goloboff, « Las Lenguas del exilio », dans *Literatura argentina hoy*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵³ Giorgio Agamben, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, California, 1999, p. 179.

¹⁵⁴ Gustavo Pérez-Firmat, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Hypermedia Ediciones, Madrid, 2016, p. 10.

¹⁵⁵ Barbara Michel, « L'errance : une forme singulière de mobilité », dans Serge Dufoulon, Maria Rostekova (dir.), *Migrations, mobilités et voisinages*, Paris, L'Harmattan, coll. « Local & global », 2011, p. 27.

¹⁵⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 471.

l'écrivain met en doute les notions de temps et d'espace pour se fixer dans l'indétermination où il se rend compte que « de plus en plus [il] n'y a rien de fixé, de stable, de permanent, d'acquis¹⁵⁷ ». Avec la distance géographique et temporelle, l'écrivain peut « redécouvrir [le] premier pays » (SBS, *LFI*, 229) :

Aller toujours, le regard devant soi, l'âme transportée loin, où il n'y a pas de visages, ni de nuits à traverser. Aller vers le centre qui dessine le cercle de l'horizon. Émigrer encore et encore en survolant la terre vide et vague. *Suivre* est le pays d'où l'on vient, le pays où l'on se dirige. (SBS, *LFI*, 186)

Le texte devient un espace où l'écrivain demeure et le lecteur est invité à « recouvrir ses propres territoires perdus, territoires frontaliers où l'inconscient rencontre ce que nous pensons savoir¹⁵⁸ ». Tout au long de leurs récits, nos écrivains ne cherchent pas à réduire leur rapport distance-temps, mais à le maîtriser en prenant en compte le « caractère relationnel, donc non arbitraire, de la frontière¹⁵⁹ ». Cela implique d'adopter une *pensée de l'errance*¹⁶⁰, c'est-à-dire de refuser une racine unique pour adopter une *nouvelle pensée des frontières*. Cette pensée n'admet pas de murs, mais des passages où les sensibilités se renouvellent¹⁶¹. Selon Aline Bergé, l'écrivain migrant donne à voir, à lire et à penser d'autres espaces réels, imaginaires et symboliques, telle une nouvelle manière de devenir, d'écrire et d'habiter la terre¹⁶².

Parmi tous les éléments indiqués, nous voulons analyser comment nos écrivains reconstituent le pays natal par la mémoire et l'imaginaire. Cette section est divisée en trois parties. La première examine les représentations du paysage : la pampa argentine, le sud chilien, l'île de Pâques et la nature tropicale cubaine. Nos auteurs ne sont pas détachés de la tradition littéraire de leur pays natal qui est partagée entre un travail de continuité et un effort d'innovation esthétique. Dans un deuxième temps, nous verrons comment nos écrivains décrivent le paysage urbain figé dans le temps impliquant une poétique du non-retour au passé. Enfin, nous aborderons la frontière comme élément essentiel, plus précisément celle entre la France et l'Espagne, au Pays basque, qui représente un lieu de passage et d'indétermination.

¹⁵⁷ Clément Moisan, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Canada, éd. Nota bene, coll. « Études », 2008, p. 15.

¹⁵⁸ Corine Alexandre-Garner, « Penser ailleurs », dans Corine Alexandre-Garner (dir.), *Frontières, marges et confins*, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, coll. « Chemins croisés », 2006, p. 21.

¹⁵⁹ Claude Raffestin « Éléments pour une théorie de la frontière », *Diogenes*, n° 134, 1986, p. 9

¹⁶⁰ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, op. cit., p. 61.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶² Aline Bergé-Joonekindt, « Sens de l'espace et polygraphie des auteurs migrants : François Cheng et Silvia Baron Supervielle », dans Susan Bainbridge, Joy Charnley et Caroline Verdier (éd.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, New York, Peter Lang Publishing, 2010, p. 318.

2.1. Déplier une cartographie intime : la pampa argentine

L'homme du Sud hérite de ce jour sans fin et renaît avec lui sur la terre non décrite.
(SBS, *LO*, 199)

Axel Gasquet explique que, au cours de l'histoire littéraire argentine, les écrivains se sont heurtés à l'impossibilité de décrire et de donner une forme concrète à la pampa au point de l'assumer sans la décrire, en la convertissant en non-lieu par excellence¹⁶³. Ce paysage est le produit d'un processus de réinvention entre les explorateurs naturalistes anglais et les élites intellectuelles créoles du XIX^e siècle. Les premiers le considéraient comme un lieu fort peu intéressant, car la vue y est toujours la même¹⁶⁴. Les intellectuels argentins l'ont intégré dans les « thèmes classiques¹⁶⁵ » de cette littérature naissante. Le poème épique d'Esteban Echeverría, *La Cautiva* (1837), donne les linéaments d'une caractérisation de la pampa. Celle-ci est comparée à un désert à cause de son horizon illimité, et son étendue est tenue pour égale à l'infinité océanique. Ces deux éléments sont devenus canoniques dans la littérature argentine des XIX^e et XX^e siècles. Ils sont présents dans des récits d'orientations esthétiques diverses¹⁶⁶. Pour ces élites, la pampa est à construire, à saisir, à encercler et à transformer dans le but d'en faire un symbole national. La modernisation et l'arrivée des immigrations européennes ont été une menace pour les élites intellectuelles, qui ont fait de la pampa et de l'image du *gaucho* des éléments actifs de l'identité culturelle de l'Argentine. Le mythe de la pampa s'est amplifié dans la littérature argentine jusqu'à toucher des auteurs récents comme Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti. Par leur écriture, ils vont l'affirmer, la nier ou

¹⁶³ Axel Gasquet, *L'intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁴ Charles Darwin, *Voyage d'un naturaliste autour du monde : fait à bord du navire le « Beagle » de 1831 à 1836*, traduit de l'anglais par Edmond Barbier, Paris, C. Reinwald, 1880, p. 42.

¹⁶⁵ Axel Gasquet, *L'intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁶ Le poème d'Esteban Echeverría a donné les traits caractéristiques des textes qui vont suivre au cours des XIX^e et XX^e siècles. Dans *Facundo. Civilización y barbarie* (1845) Domingo Faustino Sarmiento décrit la pampa comme un espace « sans limites ». Dans le roman de José Mármol, *Amalia* (1855), elle se caractérise par son étendue dont la rigueur et la solitude façonnent le caractère du gaucho. Dans *La Vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández, la pampa est un espace immense, un désert infini où tout est ciel et horizon. Le courant littéraire connu sous le nom de « naturaliste » reprend les mêmes traits descriptifs. Le roman *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres féminise la pampa et la décrit comme une étendue nue, seule et désemparée. Guillermo Enrique Hudson dans *Allá lejos y hace tiempo* (1918) l'évoque comme un espace plat, vaste et jaunâtre. Dans le courant du roman régional et du réalisme rural, Enrique Larreta avec *Zogóibi : El Dolor de la tierra* (1926) parle de l'immensité, du caractère horizontal et de la solitude de cet espace. Tout au long du XX^e siècle, ces traits caractéristiques apparaissent dans des romans plus récents, notamment dans *Ema la Cautiva* (1981) et *La Liebre* (1991) de César Aira, dans *La Campaña* (1991) de Carlos Fuentes et *El Aromo caído* (1991) d'Ovidio Lagos. À ce propos, consulter l'article de Aníbal A. Bibglieri, « Los Espacios abiertos de la pampa argentina », *452° F, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 16, 2017, [En ligne] URL : <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16168>.

Cette liste n'est pas exhaustive et nous allons l'élargir au cours de l'analyse de l'œuvre de Silvia Baron Supervielle et d'Hector Bianciotti.

la renverser à dessein d'atteindre une vérité plus personnelle¹⁶⁷. Leurs rapports avec ce paysage sont en accord avec son caractère double qui peut aussi bien fasciner qu'angoisser :

Il y a deux pampas argentines : la riche, la pampa verte, la pampa du bétail. Et puis il y a la pampa du blé. C'est-à-dire la pampa qui est labourée cinq, six mois par an¹⁶⁸.

Les conditions climatologiques transforment la pampa : c'est « un paysage en devenir et qui ne coïncide pas avec soi-même¹⁶⁹ ». Né dans la pampa, Hector Bianciotti raconte que ses parents étaient « ces gens qui ont ouvert pour la première fois les sols de l'Amérique¹⁷⁰ » et qui se sont confrontés aux forces de la nature. L'écrivain avait pour seules échappatoires les journaux, les revues, le jardin et le cheval. Le cheval lui procurait « félicité, d'abord, enfer ensuite ; et, aujourd'hui, [représente sa] seule nostalgie de l'Argentine » (HB, *NRJ*, 47). Pour sa part, Silvia Baron Supervielle est émerveillée par ce paysage qu'elle admirait dans sa jeunesse, et où elle passait ses vacances : d'abord en Uruguay à la maison d'Águeda entourée par la pampa, puis à l'adolescence, dans la propriété de Monte Hermoso située au sud de la province de Buenos Aires.

Nos écrivains ne s'imaginaient pas que la pampa argentine pouvait prendre une place si importante dans leur œuvre. Il a fallu qu'ils s'exilent et adoptent le français comme langue d'écriture pour qu'elle fasse retour dans leurs œuvres. Ils l'ont représentée avec deux dynamiques complètement différentes, directement liées à leur rapport avec cet espace.

Pas un jour présent ou passé où elle n'ait occupé mes pages. Quelquefois, je la vois survoler l'embouchure où, exceptionnellement, la mer se jette dans un fleuve : le Río de la Plata. J'écris et je vis en français dans un autre continent, mais pas un jour, pas une heure, où la plaine, ne soit pas venue jusqu'à moi, ne m'ait fait voyager jusqu'à elle. (SBS, *PDE*, 235)

Je suis né dans la plaine, la plaine déserte, j'y ai grandi. J'ai essayé toutes sortes d'images pour en donner une idée. Je crus y être arrivée une ou deux fois. Mais non, je n'ai pas réussi à faire imaginer ces étendues. On ne peut pas se mettre dans la tête que la terre est ronde quand on est là-bas. (HB, *LSC*, 79)

¹⁶⁷ Jean-Pierre Richard, *Pages-paysages. Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 153.

¹⁶⁸ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « Histoire d'enfants », *Apostrophes*, « Histoire d'enfants », Antenne 2, diffusée le 17 février 1978, 106 min. URL : <https://madelen.ina.fr/content/histoires-denfants-79692> Consulté le 10/02/2020.

¹⁶⁹ Fermín A. Rodríguez, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, p. 48.

¹⁷⁰ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « Histoire d'enfants », *Apostrophes*, *op. cit.*

Dans *L'Alphabet du feu*, Silvia Baron Supervielle remarque l'importance de l'éloignement du pays natal. La pampa devient un paysage interne et mythique qui prend vie dans son esprit¹⁷¹. La séparation imposée par l'océan, les grandes distances, l'horizon infini et le sentiment du vide comptent dans son écriture. Il est possible de trouver quelques parallèles entre Silvia Baron Supervielle et Jules Supervielle quant à la description de la pampa. Dans *L'Homme de la pampa*, ce lieu devient un espace littéraire qui peut être qualifié d'abstrait tant les références géographiques et culturelles y semblent effacées¹⁷². Chez notre écrivaine, il s'agit de construire un paysage intérieur et littéraire à travers une écriture qui transgresse les frontières et toute localisation précise¹⁷³.

Quant à Hector Bianciotti, comme son alter ego féminin Adélaïde Marèse, il « n'était jamais sorti de la plaine » (HB, *SMC*, 149). Il a fallu qu'il s'installe définitivement en France, avec une situation plus ou moins stable, pour « récupérer son passé et le milieu où il était né et a grandi¹⁷⁴ ». La distance a stimulé son imagination et l'a conduit à réinventer le passé et à recréer le pays natal pour mettre en valeur les aspects géographiques qui le rendent singulier¹⁷⁵. Dans ses premiers romans écrits en espagnol, la pampa est plus au moins absente. Mais, avec la langue française, elle prend plus de place et devient « le véhicule des souvenirs refoulés¹⁷⁶ » et le moyen pour « [la] décrire, ou [l'] exorciser » (HB, *NRJ*, 10). Ainsi, « les chemins de la plaine ne mènent qu'à la plaine » (HB, *SMC*, 149). C'est pourquoi Hector Bianciotti n'a pas pu s'empêcher de revenir à cette pampa qu'il a connue dans son enfance et qui l'a obsédé. Sans doute a-t-il déployé des efforts pour l'oublier dans ses premiers romans en espagnol¹⁷⁷, mais les intrigues ont beau se dérouler dans des espaces clos ou des maisons

¹⁷¹ Silvia Baron Supervielle, *L'Alphabet du feu*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁷² Sophie Fischbach, « Essai de géographie romanesque. De l'œuvre romanesque américaine de Jules Supervielle à l'adoption de la posture du hors-venu », dans Anne Cadin, Perrine Coudurier, Jessica Desclaux, Marie Gaboriaud et Delphine Nicolas-Pierre (dir.), *Romans et récits français, entre nationalisme et cosmopolitisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, p. 318.

¹⁷³ Michel Collot, « Silvia Baron Supervielle entre deux rives : exil et paysage », dans *Silvia Baron Supervielle une écriture en exil*, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁷⁴ Héctor Loaiza « Héctor Bianciotti : no se puede romper con el pasado por Héctor Loaiza » *Resonancias* [En ligne] URL : <http://www.resonancias.org/content/1431/hector-bianciotti-no-se-puede-romper-con-el-pasado-por-hector-loaiza>, Consulté le 08/04/2020.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Teresa G. Minhot, « Hector Bianciotti : L'histoire d'une errance inachevée » dans Mónica Martínez de Arrieta et Silvina Perrero de Roncaglia (éd.), *Visiones contemporáneas de la literatura francesa. Actas de las XIV las Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona*, Argentina, Comunicarte Editorial, 2002, p. 213.

¹⁷⁷ Nous nous référons aux premiers romans publiés en espagnol : Hector Bianciotti, *Los Desiertos dorados*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965, et réédité à Barcelone chez Tusquets en 1975 dans la collection « Cuadernos Infimos ». Hector Bianciotti, *Ritual*, Barcelona, Tusquets, coll. « Cuadernos Infimos », 1973. Hector Bianciotti, *Detrás del rostro que nos mira*, Barcelona, Tusquets, coll. « Marginales », 1977. Les deux romans où il décrit explicitement la pampa sont *La Busca del jardín*, Barcelona, Tusquets, coll. « Marginales », 1978, et *El Amor no es amado*, Barcelona, Tusquets, coll. « Marginales », 1983.

bourgeoises, loin de la réalité qu'il avait connue, il est possible d'y apercevoir quelques allusions à l'Argentine et à l'Amérique latine. Écrire en français a été un moyen de conjurer le vide de la pampa en revenant littéralement vers elle. Il la transforme en une valeur négative et centrale de son œuvre¹⁷⁸ :

Ma pensée y repart à une grande vitesse comme si la destination la réveillait ; elle y rejoint la langue de mon âme, là-bas, qui rumine à la façon des animaux isolés dans les champs interminables. [...] Je creuse désespérément la réalité de l'écriture qui me rend à un fait précis, concret, vérifiable ; je viens de par-delà la mer. Mais venir, c'est encore revenir au rêve. (SBS, *PDE*, 235)

Oui, je suis née là-bas. Je ne connais pas bien mon pays. Je l'ai quitté encore jeune. Tout ce dont je me souviens ne me semble qu'un long chemin suivi rien que pour m'en sortir. Pour fuir. Cela a pris du temps, il est difficile de sortir quand on n'est pas enfermé. La plaine, savez-vous ce que c'est que la plaine *là-bas* ? (HB, *SMC*, 41)

« Là-bas » est un mot commun pour nos deux écrivains bien que chacun l'aborde avec une signification particulière. Pour Silvia Baron Supervielle, « là-bas » est le « pays de son passé » (SBS, *LO*, 155), qui ne l'abandonne pas et ne pardonne pas l'oubli. « Là-bas » devient peu à peu l'ici dans le présent. Il s'agit d'un « *là-bas* nostalgique¹⁷⁹ » et, selon Michel Collot, l'écriture donne la possibilité d'aller « vers un pays bien plus lointain que celui qu'elle a quitté¹⁸⁰ ». L'Argentine et l'Uruguay du passé sont devenus pour l'écrivaine « un livre, une page unique, un personnage particulier » (SBS, *LPI*, 83). Ce « là-bas » est une région qu'elle convoite parce qu'elle est située de l'autre côté de l'horizon. Elle y retrouve « un autre paradis perdu/qu'[elle] voudrait connaître » (SBS, *UAL*, 30 et 31). Dans *La Rive Orientale*, le nom de la capitale de l'Uruguay, Montevideo, est recomposé par l'inspecteur en « Monte veo » (SBS, *RO*, 40). Ainsi, le verbe « ver » est conjugué : *Yo te veo* (Je te regarde). Naître dans cet espace démesuré exerce le regard à naviguer dans des lointains et à s'y perdre. Dans ce « là-bas », il est possible de « retrouver le passé initial et le féconder » (SBS, *LO*, 156).

Le paysage du pays natal est nommé « là-bas » ou continent austral dans *Sans la miséricorde du Christ*. Ce « là-bas » est vu dans le présent depuis la langue, la culture française et Paris que Hector Bianciotti considère comme un lieu de la civilisation. Cependant, Luciano Britto nous alerte sur l'opposition entre la France symétrique et le chaos de la pampa

¹⁷⁸ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde, op. cit.*, p. 332.

¹⁷⁹ Roger Munier, « Le pays » dans Odile Bombarde et Jean-Paul Avice (dir.), *Yves Bonnefoy*, Paris, L'Herne, 2010, p. 58.

¹⁸⁰ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », p. 246.

asymétrique qui renforcerait « une vision fétiche des géographies non-européennes¹⁸¹ ». La pampa métaphorise la résistance de l'écrivain à l'assimilation à la culture et à la langue françaises. Citer la pampa directement ou indirectement montre que le projet d'assimilation de l'écrivain a été, d'une certaine manière, un échec, car il ne peut s'empêcher d'y revenir. La pampa est « la manifestation de forces obscures et baroques que le monde dit réglé en français ne peut-être pas gérer¹⁸² ». Elle est la métaphore d'un savoir non-verbal opposé à la grammaire parce que c'est un espace de bruits inarticulés et de silence¹⁸³. De même, « là-bas » renvoie à une « qualité négative du lieu, d'une absence du lieu à lui-même¹⁸⁴ ». Ce mot permet de décrire « la nature la plus austère, la plus avaricieuse [...] qui ignore les aménités que le mot “paysage” suggère » (HB, *NRJ*, 10). Pour Bianciotti, la pampa est à la fois le néant et le tout parce qu'il n'y existe ni commencement ni limites. Pour cette raison, il considère qu'il devrait « [s'] interdire de [la] nommer » (HB, *SMC*, 84).

[...] la toile de la plaine sans fin, sans fond, unique image, unique terre, unique ciel, unique silence dont la distance consume le vent et les saisons, unique refuge sans murs, unique livre écrit par l'infini et lu par le soleil et les étoiles, unique espace où nul jour ne commence, ne s'achève, où nulle nuit ne plante sa noirceur (SBS, *ODI*, 28)

Elle m'avait parlé de sa terre natale, de ce paysage sans paysage qui ignorait la mer, mais fait, si l'on peut dire, comme celle-ci, de distances inépuisables où toute hâte est dérisoire. Le ciel vous y couvre comme une cloche à la circonférence infinie, sans centre, mais bien posée sur l'horizon de terre, enfermant la Terre et ses habitants dans une imprévisibilité, une transparence sans terme. Où un vent unanime, venu d'outre-ciel, passe sur la peine de vivre. (HB, *SMC*, 45 et 46)

L'horizontalité, l'abstraction, la monotonie et la grande étendue (comparable au désert et à la mer) sont les éléments communs dans ces deux descriptions. Ezequiel Martínez Estrada note que celui qui contemple la pampa a l'impression d'être face à l'immensité et l'immobilité de la terre, mais ignore qu'au-dessous existe du mouvement et de l'instabilité¹⁸⁵. La singularité de la pampa n'est pas dans son horizon infini, mais dans sa capacité à perturber

¹⁸¹ Luciano Britto, « La violence de ladite assimilation » : le cas d'Hector Bianciotti » dans Cécilia Allard et Sara De Balsi (dir.), *Le choix d'écrire en français. Études sur la francophonie translingue*, Amiens, Encrage université ; Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2016, p. 97.

¹⁸² *Ibid.*, p. 99.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Marc Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁸⁵ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, *op. cit.*, p. 190. [Texte original : « El que mira la pampa sólo contempla una cosa inmensa que está debajo de las otras: la tierra. Todo aquello que se mueve, acciona, pasa, es inseguro ».]

de manière différente les perceptions¹⁸⁶. C'est en approfondissant le regard sur le paysage que nos écrivains peuvent mettre à l'épreuve leur imaginaire et leur écriture.

Axel Gasquet explique que Silvia Baron Supervielle peuple de formes imaginaires le désert pampéen sous l'effet de l'expression d'une intériorité « qui a besoin de se dévier constamment pour mieux se recentrer¹⁸⁷ ». Dans *L'Or de l'incertitude*, le jeune narrateur raconte comment cet infini s'ouvre à ses yeux pour être habité, et, plus tard, il aura « [l'] espoir fou d'entrer dans l'espace, de revêtir son vide » (SBS, *ODI*, 54 et 55). Avoir grandi dans un lieu où le sol fait partie du ciel a eu comme conséquence que Silvia Baron Supervielle attrape « la maladie d'un espace sans limites au bout duquel s'ouvre l'horizon » (SBS, *ADF*, 129). Si les caractéristiques de la pampa sont l'absence, la démesure, le manque de limites et le silence, elles représentent une richesse intérieure pour l'écrivaine. Au fil de son œuvre, elle indique avoir toujours été attirée par l'abstraction qui a commencé par « [c]e Sud précis et à la fois imprécis » (SBS, *LO*, 199). Il n'est pas surprenant que des lieux comme la pampa, le désert, la mer et les éclairs de lumière forment ce qu'elle appelle « un foyer horizontal » (SBS, *ODI*, 77). En effet, ces espaces se superposent au blanc de la feuille de papier. La trace, le volume, les plans et les écarts sont habités par « l'étendue vide et le silence plein » (SBS, *ADF*, 137). Il s'agit d'une « abstraction phénoménologique¹⁸⁸ », très présente dans l'esthétique de peintres comme Vassily Kandinsky et Geneviève Asse. Les toiles de cette dernière ont profondément impressionné l'écrivaine par leur caractère abstrait et leur sens de l'espace. Cette « abstraction phénoménologique » signifie l'éloignement de toute figuration, des modèles, des formes fixes et concrètes pour que seule demeure la qualité pure de l'intériorité. Ainsi, « [l'] espace fait la guerre au concret ; il est plus réel que la réalité fragmentée » (SBS, *PDE*, 112). Cette abstraction du paysage de la pampa met en évidence que « [l'] espace est unité [et que son écriture veut] faire corps avec lui » (SBS, *PDE*, 112). L'espace plat et l'horizontalité deviennent une terre où habiter. « [L'] *ici* n'est qu'une modalité du *là* et de l'*ailleurs*, jamais fixe, sans cesse mutant, changeant de place au gré de l'errance et des mirages, comme on change d'identité, altéré par une soif d'espace qu'aucune "source" ne pourra désormais désaltérer¹⁸⁹ ».

¹⁸⁶ Juan José Saer, *Le Fleuve sans rives : traité imaginaire*, traduit de l'espagnol par Louis Soler, titre originel *El río sin orillas : tratado imaginario*, postface de Jean-Didier Wagneur, Paris, le Tripode, 2017, p. 147.

¹⁸⁷ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁸⁸ Jacques Darrulat, « L'esthétique de l'abstraction (4) Vassily Kandinsky (1866-1944) » Séminaire dicté à Paris IV, Master 2, année 2010-2011, mise en ligne 1^{er} décembre 2019, [En ligne] URL : <http://www.jdarrulat.net/Essais/EsthetiqueAbstraction/EsthetiqueAbstraction4.html> Consulté le 13/04/2021.

¹⁸⁹ Pierre Ouellet, *L'Esprit migrateur*, *op. cit.*, p. 49.

Chez Hector Bianciotti, le caractère abstrait de la pampa renvoie à la platitude, qui crée l'impression d'être face à une surface homogène. La pampa est « un paysage sans paysage » (HB, *SMC*, 45) ou une « géographie qui se dérobe » (HB, *LSC*, 78). L'abstraction répond au caractère lisse de la pampa comparable à la mer qui, pour Deleuze et Guattari, est « l'archétype de tous les striages de l'espace lisse : striage du désert, striage de l'air¹⁹⁰ ». Dans *Los Desiertos dorados* et *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, l'écrivain demande au lecteur de « disposer d'un regard vierge » (HB, *TOA*, 49) sur le paysage. Dans le premier roman cité, le navigateur éprouve le sentiment d'être arrivé au bout du monde quand il découvre cet îlot sans nom, situé quelque part dans la Basse-Californie. Le paysage de l'île est décrit comme monochromatique : « tout était jaune, doré, depuis là, le plateau qui domine la mer¹⁹¹ ». Cela rappelle Ricardo Piglia quand il évoque la « superficie claire dans l'immensité jaune de la plaine¹⁹² ». Dans *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, l'écrivain assume que le lecteur soit un citadin instruit. Il le prévient que dans le cas où il déciderait de s'aventurer dans la plaine, il constaterait « qu'il n'y a rien à voir si ce n'est, de loin en loin, une maison basse » (HB, *TOA*, 49). Le paysage de la pampa est difficile à saisir, à cerner, voire à décrire si ce n'est en gardant « une vision plutôt frontale » (HB, *NRJ*, 62) qui épargne du néant géographique. La pampa est égale à un « océan qui s'est ouvert à l'intérieur¹⁹³ » de l'écrivain. Si l'unité du paysage est fondamentale pour Silvia Baron Supervielle, Bianciotti choisit de le fragmenter en imaginant les montagnes, les villes ou la mer, en réalisant des « recoupements aveugles » (HB, *NRJ*, 10). La pampa, réelle et invisible, a été l'expérience capitale de la vie de l'écrivain en conférant un caractère négatif à l'idée du Rien. En revanche, dans le cas de Silvia Baron Supervielle, le Rien peut devenir une idée véritable et trouver autant de matière que dans l'idée de Tout¹⁹⁴. Dans l'esprit de Bianciotti, l'Argentine a toujours été présentée comme un élément négatif. Il se rend à l'évidence qu'il n'est pas possible de sortir de la pampa surtout lorsqu'on est né là-bas¹⁹⁵. L'« immensité intime¹⁹⁶ » qui habite Silvia Baron Supervielle et

¹⁹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 599.

¹⁹¹ Hector Bianciotti, *Los Desiertos dorados*, Barcelona, Tusquets, coll. « Cuadernos Infimos », 1975, p. 25. [Texte original : « Todo era amarillo, dorado, desde allí, desde la meseta que domina el mar...dorada la tierra, los vértices de las rocas todavía lejanas, dorado el mar, y el cielo casi blanco »] (Nous traduisons).

¹⁹² Ricardo Piglia, *Blanco Nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 256. [Texte original : « A lo lejos se veía el destello de las grandes lagunas del sur de la provincia y los campos inundados, una superficie clara en la vastedad amarilla de la llanura [...] »] (Nous traduisons).

¹⁹³ Fermín A. Rodríguez, *Un desierto para la nación*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹⁴ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991, p. 175.

¹⁹⁵ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 8e éd., Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », p. 168.

qu'elle a accueillie avec émerveillement s'oppose à « l'autre intime¹⁹⁷ » de Bianciotti, qui prône la beauté du jardin et des espaces clos où règnent l'ordre et la maîtrise de l'espace.

Silvia Baron Supervielle s'identifie aux gens de la campagne argentine qui « sont envoûtés par l'espace » (SBS, *JSSM*, 102). Ils se trouvent face au « conflit entre l'espace et l'arbre [qui] est incessant » (SBS, *JSSM*, 102). Ils cherchent toujours à apprivoiser cette immensité en plantant des rangées d'eucalyptus et de peupliers pour signaler un lieu. Malgré ces efforts, perdure l'indétermination qui confond le voyageur, « pris dans le tissu du monde¹⁹⁸ » et absorbé dans un lieu où se mêlent « l'espace à la terre » (SBS, *PB*, 63). Seul « [l']*ombú*¹⁹⁹ est le chef d'orchestre de l'espace » (SBS, *JSSM*, 36) et il offre « un refuge amical » (HB, *ANA* (FR), 133). Ses branches tracent une ligne qui suit un mouvement fluctuant entre abstraction et concret, entre horizontalité et verticalité. Ces facteurs, qui semblent opposés, entrent en corrélation pour « aller et venir de l'un à l'autre, ou plutôt *entre eux*²⁰⁰ ». Comme l'ombú, l'écrivaine veut entrer dans la terre de l'écriture où sa main n'a à disposition que des mots et des sons à « distribuer » sur la page²⁰¹. Silvia Baron Supervielle considère que la pampa mythique est devenue sa langue justement par son caractère abstrait et silencieux. Elle veut « [a]dapter les mots à des sons fugitifs. Essayer de transcrire les pauses » (SBS, *PDE*, 114) parce que l'abstrait connaît le sens de sa pensée²⁰². Dans *L'Or de l'incertitude*, Silvia Baron Supervielle décrit la capacité de la pampa à faire perdre la parole et à dissiper la voix des premiers explorateurs européens. Elle est représentée tel un espace textuel accueillant la première possibilité d'une langue qui, tout en restant intraduisible, est comprise par celui qui l'a ouïe à l'aide d'un don ou dans un état de grâce²⁰³. Le personnage de Pigafetta, dans *L'Or de l'incertitude*, s'abandonne à « une privation du sens monotone et bavard du monde²⁰⁴ », rappelant ce que fait l'écrivaine avec le déterminisme des langues pour amortir et étouffer

¹⁹⁷ Marc Augé, *Non-lieux*, op. cit., p. 29.

¹⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964, p. 19.

¹⁹⁹ Plante herbacée qui appartient à la famille des Phytolaccaceae. L'ombú est originaire des montagnes du nord-est de l'Argentine, de l'Uruguay, du sud du Brésil et que l'on trouve aussi au Paraguay. Il ressemble à un arbre par sa grosse écorce grosse et molle et par le bois de son tronc spongieux aux fibres humides. Il se caractérise par ses grandes branches qui procurent de l'ombre aux voyageurs. D'ailleurs son nom tire ses origines du mot guarani « umbú » qui signifie « ombre » ou « silhouette obscure ».

²⁰⁰ François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensée de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des idées », 2014, p. 31.

²⁰¹ Aline Bergé-Joonekindt, « Sens de l'espace et polygraphie des auteurs migrants [...] », dans *Francographies. Identité et altérité*, op. cit., p. 236.

²⁰² Silvia Baron Supervielle, *Le Pays de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 114.

²⁰³ Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Danièle Dubroca, titre originel du texte, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Faire l'Europe », 1994, p. 21-22.

²⁰⁴ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, UGA éditions, Université Alpes Grenoble, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2018, p. 13.

leurs sons dans sa gorge. Elle aspire à une langue inconnue où il s'agit de saisir son « aération émotive²⁰⁵ » au fur et à mesure que l'écriture se déplace vers un léger vertige. Cette impression l'entraîne dans son vide artificiel, s'accomplissant uniquement dans l'interstice, débarrassé de tout plein²⁰⁶. Par son écriture, Pigafetta veut « traduire la pampa²⁰⁷ » ou faire une « transduction [où] il faut que le courant passe du monde au mot, du réel à la parole²⁰⁸ ». Son écriture s'étale « sur une plage où rien n'est mesurable » (SBS, *PDE*, 198 et 199). Le silence montre que « le langage n'est pas le pouvoir de dire. Là où il ne parle pas, déjà il parle comme absence²⁰⁹ ». La pampa est une langue, mais aussi un *spatium* réel, rêvé, fantasmé et symbolique. L'écrivaine le tisse inlassablement par des avancées, des reculs et des fluctuations. Les frontières sont continuellement retracées. L'écriture se projette de « l'autre côté de la mer, par-delà l'horizon, où la terre s'allonge si loin que le soleil n'arrive pas à franchir » (SBS, *NST*, 24). Cet horizon interne est « la marque d'une secrète altérité, qui fait échapper à toute identification ou signification²¹⁰ ».

Nous étions revenus donc à la plaine de là-bas ; nous ne nous doutions pas que ce serait la dernière fois. Le décor, tel que je l'avais imaginé naguère, était planté : je voyais la maison basse en briques, le hangar, les piquets des enclos, l'abreuvoir, dans un monde vide, une terre déployée sans le moindre repli, d'une immobilité radicale [...]. (HB, *SMC*, 233)

La pampa résiste à l'assimilation des règles de la langue française²¹¹. Hector Bianciotti ne cherche pas à se réconcilier avec le pays natal, mais avec ses morts et surtout réconcilier la France et « sa » pampa natale²¹². En plus de la dichotomie civilisation-barbarie, qui a été déjà abordée, nous nous intéressons à d'autres facettes de la pampa auxquelles l'écrivain s'attache : la relation entre le paysage-corps et le lieu d'un choc de cultures.

Bien qu'il ait échappé à la pampa, celle-ci s'est incrustée dans la mémoire, « dans [la] chair, dans [le] corps, comme [...] la terre même, l'âme diluée dans le bonheur de l'étendue » (HB, *SMC*, 94). Dans *Sans la miséricorde du Christ*, Adélaïde Marèse raconte comment la

²⁰⁵ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, A. Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1993, p. 17.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.*, p. 308.

²⁰⁸ Pierre Ouellet, *L'Esprit migrateur*, *op. cit.*, p. 109.

²⁰⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 55.

²¹⁰ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 17.

²¹¹ Luciano Britto, « La violence de ladite assimilation » dans *Le choix d'écrire en français*, *op. cit.*, p. 98-99.

²¹² Adéline Liébert, *L' Ici et le Lointain*, *op. cit.*, p. 99-100.

canicule impose la « loi de la pesanteur²¹³ » sur la terre sèche et les corps, qui alourdit les gestes. Le réalisme terrestre de la pampa est une surcharge²¹⁴ pour le corps humain qui vieillit prématurément, et il nécessite d'avoir des mains lourdes, énormes et rigides pour travailler la terre. Novembre est « le mois des morts et le mois de moissons » (HB, *SMC*, 244). Il représente le caractère austère de la pampa qui demande des vies humaines pour que la terre soit fertile. En effet, la destinée des hommes et des femmes est marquée par les grossesses successives, la folie et le suicide. Ces thématiques traversent l'œuvre de Bianciotti. Des personnages silencieux et solitaires se suicident de différentes manières, mais en suivant un ordre similaire, exécuté avec parcimonie et fermeté²¹⁵. Comme l'évoque Nicolas dans *Seules les larmes seront comptées* : « Tout ce qui nous tourmente, tourmente la nature tout entière » (HB, *LSC*, 119).

La pampa est aussi le lieu où se produit un choc culturel entre l'immigré italien et le créole. Cette thématique a été abordée par les élites intellectuelles de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle qui voyaient la pampa comme un paradis perdu. Le roman de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, est un exemple de ce discours considérant l'étranger comme une menace pour l'identité et les valeurs nationales. Hector Bianciotti reprend cette question dans la nouvelle « La escalera al cielo » dans *El amor no es amado* et *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Dans la nouvelle, la figure d'El Criollo protège Clorinda tandis que dans le roman, don Vidal, que le narrateur surnomme l'Iguane, est témoin et protecteur de Nilda. Dans les deux cas, les personnages subissent la violence des colons italiens. Axel Gasquet explique que Bianciotti a réécrit « la violence silencieuse et primordiale de la pampa, les cicatrices des massacres qui y ont eu lieu²¹⁶ ». Là-bas, aucune loi n'existe et seul le *gaucho* peut rétablir la justice. El Criollo et don Vidal représentent l'image du dernier créole « de vieille souche » (HB, *TOA*, 61 et 62). Par leur caractère ambigu de transgresseur et de justicier, ils sont des héritiers légitimes du *Martín Fierro*. Ils rétablissent la justice en se plaçant hors-la-loi et renversent les termes de civilisation et barbarie²¹⁷. Le *gaucho* devient une figure de la civilisation au sein de cette pampa où les immigrants sèment la terreur en s'accrochant « à une misère orgueilleuse » (HB, *TOA*, 61 et 62).

²¹³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1948, p. 285.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁵ Laura M. Martins « Las palabras y los cuerpos (notas sobre algunos textos de Héctor Bianciotti) », *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, n° 42, 2009, [En ligne]
URL : <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/bianciot.html>, Consulté le 29/04/2021.

²¹⁶ Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde, op. cit.*, p. 333.

²¹⁷ *Ibid.*

« Voilà une terre sans...²¹⁸ ». Cette exclamation décrit l'« abîme horizontal²¹⁹ » qu'est la pampa, dépourvue de centre et sous la coupole d'un ciel bleu infini. La mère, debout au centre de la pampa, devient un repère. Pour Hector Bianciotti, elle est dans un lieu « qui n'est peut-être qu'un espace désert et sans sol pour se tenir debout » (HB, *ANA* (FR), 28). Pour Silvia Baron Supervielle, elle « occupe la marque centrale, dont le vide, insoutenablement vivant, n'est apte à recevoir ni personne, ni paysages, ni mots » (SBS, *LO*, 41 et 42). Dans les deux cas, la pampa et la mère sont « une marque centrale qui se creuse dans [la] chair » (SBS, *LO*, 41 et 42), et chacun adopte différents mécanismes pour la représenter. Poser le pied sur la ligne de l'horizon, selon Bianciotti, suffit à susciter de « confuses évocations des villes » (HB, *NRJ*, 13) qui se forment sans qu'il les voie. Le voyage est une manière d'enfoncer cet horizon infini où le temps se confond avec le paysage devenant « purement horizontal » (HB, *TDS*, (FR), 94). Pour cette raison, quitter la pampa pour la ville renvoie au sentiment d'être un évadé de prison qui se dit « d'au-delà en au-delà, j'en sors » (HB, *NRJ*, 272). Bianciotti veut dévorer la distance, effacer le paysage, lui tourner le dos pour faire voler en éclats ce cauchemar. La créativité linguistique produit « une “ivresse” de la “répétition”, qui agit comme une “drogue” pour endormir la douleur²²⁰ ». L'image de sa mère paysanne, comme la pampa, continue à se révéler dans l'éloignement où il ressent finalement l'intensité de sa présence. Il est incapable de la trahir.

Avant son départ, Silvia Baron Supervielle ne voyait pas et surtout n'entendait pas la « voix du paysage » (SBS, *LRI*, 34). Après son départ, la pampa est devenue comme le Río de la Plata, « [u]n sujet sans sujet. Un langage sans langue, une histoire de visions » (SBS, *LRI*, 34). En plus de contracter cette maladie de l'espace, Silvia Baron Supervielle a aussi une passion pour le fleuve. Il lui suffit de se promener sur ses rives pour se croire de l'autre côté de la mer. La pampa et le Río de la Plata symbolisent un Tout où se trouvent à la fois « du stable et du fluide, du vertical et de l'horizontal, du massif et de l'épars ou du vu et de l'entendu²²¹ ». Ces deux espaces représentent, pour elle, une parole errante toujours hors d'elle-même²²² où l'acte d'écrire se révèle comme « une explosion du langage²²³ ». Le Río de

²¹⁸ Juan José Saer, *L'Ancêtre*, traduit de l'espagnol par Laure Bataillon, titre originel *El Entenado*, Paris, Flammarion, coll. « Barroco », 1987, p. 25.

²¹⁹ Fermín A. Rodríguez, *Un desierto para la nación*, *op. cit.*, p. 24.

²²⁰ Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 179.

²²¹ François Jullien, *Vivre de paysage*, *op. cit.*, p. 46.

²²² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 56.

²²³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 14.

la Plata, appelé par Bianciotti « la plaine liquide » (HB, *NRJ*, 253), est un lieu qui ne peut pas se saisir dans sa totalité et que ce soit ici ou là-bas « partir n'aurait pas de fin » (SBS, *ODI*, 76).

2.2. Des paysages secrets : le sud chilien et l'île de Pâques

Entre les XVII^e et XVIII^e siècles, le paysage chilien passe inaperçu aux yeux des colons espagnols. En atteste le poème épique *La Araucana* d'Alonso Ercilla y Zúñiga, qui ne regarde pas les singularités de la nature locale²²⁴. Il faudra attendre les chroniques d'Ovalle y Rosales pour que le paysage chilien soit remarqué. Au XIX^e siècle, lors des indépendances, le paysage acquiert plus d'importance chez les élites intellectuelles, notamment dans les œuvres poétiques de Diego Dublé Urrutia et Samuel Lillo. Dans leurs poèmes, le paysage chilien se révèle avec ses sons et ses couleurs, en réponse au romantisme espagnol dont l'influence s'étendait alors au Chili. Au cours des XIX^e et XX^e siècles, un processus de « gradation logique²²⁵ » se produit qui commence par une interprétation réelle du paysage et atteint une stylisation moderne, c'est-à-dire une interprétation psychologique de la nature initiée par Pablo de Rokha et conclue avec Pablo Neruda. L'essai de Benjamin Subercaseaux, *Chile o una loca geografía* publié en 1940, considère que la géographie est une partie essentielle de la nation et de l'identité chiliennes²²⁶. Dans le prologue, Gabriela Mistral dit que les poètes sont les raconteurs de la patrie parce que leur poésie vouée au paysage représente un acte d'amour²²⁷. Dans les années 1950 surgit le courant poétique de la « poesía lárca » ou « poesía de los lares²²⁸ » (poésie des lares), initié par Jorge Teillier²²⁹. Ce courant est né de la nostalgie

²²⁴ Mariano Latorre, « El sentido de la naturaleza en la poesía chilena », *Atenea*, n° 69 et 70, nov-déc. 1930, p. 601.

²²⁵ *Ibid.*, p. 604.

²²⁶ Benjamín Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*, prologue de Gabriela Mistral, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 2001, p. 20

²²⁷ Gabriela Mistral, « Contadores de patrias » dans *ibid.*, p. 7.

²²⁸ Le mot « lares » est repris de la mythologie romaine, mais a ses sources aussi dans le sens que lui octroie Rainier Maria Rilke dans une lettre à Witold von Hulewitz le 13 novembre 1925, dans *Les Élégies de Duino*. Teillier cite un extrait pour montrer que ce qui compte dans cette poésie est la mise en valeur de la tradition culturelle et une critique envers l'assimilation des éléments culturels étrangers venus avec la modernité. À ce propos, consulter l'article d'Ana Traverso « Discusión del concepto de poesía lárca », *Revista Electrónica : Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, n° 24 et 25 [En ligne]

URL : <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/287/425>

²²⁹ Dans son article « Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad de la poesía chilena », Jorge Teillier explique que la poésie des lares n'est pas spécifique au Sud du Chili et non plus exclusive des provinces. Il s'agit de montrer la disparition des peuples et des paysages ruraux face à la croissance des grandes métropoles. Les poètes des lares ont une vision personnelle du monde naturel et culturel, avec une prise de conscience des grandes questions de leur époque. Ils ont obtenu des réponses par les mots sans tomber dans un discours politique, philosophique et religieux. De plus, Teillier considère qu'il peut exister une relation entre l'origine provinciale des poètes des lares et leur tendance lyrique. Leur poésie n'est pas descriptive. Elle ne fait ni un détail ni une énumération du type naturaliste. Ils s'intègrent au paysage et entrent en connivence avec les éléments de la nature pour rétablir une connexion avec la terre. Le mouvement a compté avec l'œuvre des poètes comme : Efraín Barquero, Rolando Cárdenas, Jaime Quezada, Omar Lara entre autres. À ce propos,

envers la province à l'issue de l'émigration vers la capitale chilienne. La poésie des lares se caractérise par le refus du cosmopolitisme et des grandes villes qui ont marginalisé la nature et isolé l'homme de son monde authentique. Le projet de Teiller aspire à se situer dans la société prémoderne de la communauté rurale. Parallèlement, la poésie locale portègne de Valparaíso aspire à revenir à la ville d'avant le coup d'État²³⁰. La poésie des lares peut être lue comme une poésie du déracinement et comme un précédent poétique, dans la tradition nationale, de la poésie de l'exil²³¹. La poésie des lares et la poésie portègne de Valparaíso s'entrecroisent dans l'œuvre de Luis Mizón qui à sa manière cherche à revenir à cette province du Sud du passé.

Les origines familiales de Luis Mizón sont un facteur important dans son parcours, car elles sont liées au sud chilien. Les oncles du poète étaient propriétaires terriens dans la campagne. Il y passait ses vacances scolaires : « Je connaissais Talcahuano, Concepción et Chillán. Je m'imbibais de ce Sud » (LM, Entretien, 57). Le poète raconte que ses longs séjours à la campagne le dépaysaient complètement, créant le sentiment d'être déjà divisé entre deux mondes : le rural et l'urbain. Plus tard, en 1962, une autre expérience avec le paysage a marqué à jamais son œuvre : sa visite à l'île de Pâques. Luis Mizón y consacre deux livres depuis l'exil. Le premier est *Passion de l'île de Pâques*. Ce livre de souvenirs et de réflexions éveille chez lui le sentiment d'appartenir à l'île et le désir d'y retourner. Le deuxième est un recueil de poèmes intitulé *Mata Ki te Rangí/L'Île dont les yeux regardent le ciel*. Chaque poème est accompagné par des coordonnées géographiques et trace un itinéraire des lieux sacrés de l'île, afin de démontrer que l'île est en elle-même un sanctuaire. Par sa situation de poète exilé, Luis Mizón a développé « une image, une analyse du Chili [qui] se sont développées à l'extérieur²³² » et qui lui ont permis de trouver un « chemin plus intériorisé, plus poétisé²³³ ». Du nord au sud, le Chili est traversé par un grand silence qui est une forme d'expression de la nature invitant à la divination et à l'interprétation. La nature chilienne incline à la rêverie, à la folie, à la transe et à la poésie²³⁴. Pour ces raisons, le poète accorde une grande importance à l'écoute attentive parce que des traces de l'histoire ont été ensevelies dans un silence « presque inaccessible ou

consulter l'article de Jorge Teillier « Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad de la poesía chilena », *Boletín de la Universidad de Chile*, mayo 1965, [En ligne]

URL : <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-69981.html>

²³⁰ Ximena Figueroa Flores, *Poética del desarraigo*, *op. cit.*, p. 180.

²³¹ *Ibid.*

²³² Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après » dans *D'encre et d'exil*, *op. cit.*, p. 25.

²³³ Luis Mizón, *Jacques Lacarrière : le sacré bricolage de l'esprit*, Paris, J.-M. Place, coll. « Jean-Michel Place-poésie », 2004, p. 5.

²³⁴ Tahar Bekri, Jean Métellus, Luis Mizón, Jean Portante, *L'Ailleurs qu'est ici. Première anthologie de poèmes de Confluences poétiques*, Paris, éd. Les Temps Des Cerises, 2005, p. 143-144.

d'une réalité apparemment accessible²³⁵ ». Dans la lignée de la poésie des lares, l'œuvre de Mizón est empreinte de la nostalgie d'un âge d'or, qui ne se limite pas à l'enfance, mais à un paradis perdu qui a existé sur terre. Un lieu où l'homme trouve un équilibre entre la condition humaine et la nature qui a échappé aux méfaits de la civilisation²³⁶. Sans idéaliser le passé, le poète est conscient que deux temps coexistent dans « une relation oscillatoire entre ce qui a été et ce qui est²³⁷ ».

Sous ce postulat, Mizón se focalise sur la culture indienne. Elle est restée un mystère pour la société chilienne qui l'a refoulée, non sans racisme envers ces communautés et leurs langues. Au-delà de la question raciale, le poète s'intéresse à l'indianité qui incarne les valeurs universelles et à l'équilibre de l'intégration de l'homme à la nature. Celle-ci est exploitée de façon rationnelle. L'indianité se caractérise par « [le] goût des grands espaces libres, [le] sens du sacré, [le] respect des anciens contes et des traditions, [l'] écoute de l'expérience d'autrui et reconnaissance de l'autorité des sages » (LM, *LDI*, 16). À travers la poésie, le poète veut faire affleurer ce « chaos verbal sous-jacent²³⁸ » de la langue oubliée des Indiens. Il accorde une importance aux noms des lieux de la campagne chilienne en langue indigène qui, une fois traduits en espagnol, sont d'« une sensibilité poétique dans la nomination de la nature » (LM, Entretien, 81). Certains lieux ont des significations bien à eux : la maison de campagne de Tregualemu « Chiens dans la forêt » (LM, Entretien, 81), Talcahuano « Tonnerre du Ciel », Valparaíso « Vallée du Paradis » (LM, *PDD*, 7) ou Buchupureo « L'eau des vagues » (LM, Entretien, 81). De même, l'Île de Pâques portait déjà deux noms avant l'arrivée des Européens : *Mata-Kite-Ragi*, « Les yeux qui regardent le ciel », et *Te-Pit-Te-Henna*, « Le nombril de la terre ». Le premier nom correspond à la contemplation des étoiles avec des yeux fixant l'éternité. Le second suggère l'idée que les connaissances du monde se concentrent en ce lieu et qu'elles se transmettent à la faveur d'une forte expérience d'appartenance à l'île. Comme l'explique Orlando Jimeno-Grendi, les mythes tendent à confirmer l'idée d'une nature supérieure et font partie de cette structure psychique nostalgique d'un âge d'or²³⁹. Le poète veut produire « l'explosion du silence/retourner lentement/à son origine archaïque » (LM, *PDS*, 149), celle de la terre muette :

²³⁵ Ximena Figueroa et Felipe González Alfonso, « Viajes y regresos de Luis Mizón », *op. cit.*, p. 151.

²³⁶ Orlando Jimeno-Grendi, *Vicente Huidobro, « Altazor » et « Temblor de cielo », la poésie du phénix*, Paris, Ed. Caribéennes, coll. « Tropismes », 1989, p. 51.

²³⁷ Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 30.

²³⁸ Michel Collot, *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 252.

²³⁹ Orlando Jimeno-Grendi, *Vicente Huidobro, « Altazor », op. cit.*, p. 51.

Álamo, polvo y canto/El camino se pierde/bajo el monte y junto al río/Cuando no te vea,
mi tierra/estaré mirando, a lo lejos/el camino y las carreteras/los álamos del
cercado/aunque sea en el recuerdo... (LM, PCL, 43 et 44)

Peuplier, poussière et chant/Le chemin se perd/sous le mont et à côté du fleuve/Quand
je ne te verrai pas, ma terre/je regarderai, au loin/le chemin et les routes/les peupliers de
la clôture/même dans le souvenir...²⁴⁰

Le Sud devient une « province intérieure », ni géographique, ni localisable, mais qui est un sentiment, une mémoire²⁴¹ où certaines choses qu'il a connues ont disparu. Le poète a recours à la contemplation poétique du paysage en s'aidant de « l'écoute du silence [qui laisse] poindre la voix, le mot propre²⁴² ». Il s'agit de fuir l'abstraction pour chercher la sensualité²⁴³, d'aller à la rencontre directe du paysage pour l'intérioriser et pour transformer la nature en soi. Sans expérience de vie, il n'y a pas de poésie et il faut éviter de tomber dans les pièges de la langue désincarnée, réduisant le divers à l'unique. Le sud chilien et l'île de Pâques sont devenus pour Mizón des « demeures possibles » (LM, PDD, 9). Le poète s'abandonne à une « émotion » le faisant sortir de lui-même et modifiant son rapport au monde. Il se trouve débordé au dedans comme au dehors²⁴⁴, et utilise les éléments inépuisables et libres de la nature pour « bricoler son esprit²⁴⁵ ». Être capable d'écouter et de regarder la nature implique de disparaître et de rester dans une passivité complète. Ainsi, l'île s'intériorise et le poète devient « lui-même le monde entier²⁴⁶ ».

ANA-KOI-ROROA/27° 07'S/109° 26' O

Le temple de la plage/est devenu débarcadère/les prêtres sont partis déguisés en
dockers/ils ont disparu au-delà de l'horizon/seul le congre/au fond de sa grotte/connait
la place de chaque pierre/le nom de chaque compagnon de route/de chaque bateau de
passage/il possède comme les nuages/la mémoire des métamorphoses (LM, IRC, 15)

L'île de Pâques représente, pour Mizón, un microcosme, un monde en réduction, un concentré d'espace, « un univers à part, aperçu dans un lointain géographique [...] [et qui] appelle à l'esprit de synthèse²⁴⁷ ». En tant que microcosme, l'île peut se transformer, ce qui

²⁴⁰ Nous traduisons.

²⁴¹ Luis Mizón, *Jacques Lacarrière : le sacré bricolage de l'esprit*, op. cit., p. 5.

²⁴² *Ibid.*, p. 14.

²⁴³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁴ Michel Collot, *La Matière-émotion*, op. cit., p. 11.

²⁴⁵ Luis Mizón, *Jacques Lacarrière : le sacré bricolage de l'esprit*, op. cit., p. 11.

²⁴⁶ Michel Collot, *La Matière-émotion*, op. cit., p. 19.

²⁴⁷ Éric Fougère, *Escales en littérature insulaire : îles et balises*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2004, p. 7.

équivalait à la transformation symbolique de l'humanité et du monde²⁴⁸. Pour refaire le monde et l'histoire, le poète utilise deux éléments : l'utopie et le mythe. Ils lui permettent d'établir une relation qu'il qualifie de « réciproque, violente, originale et fugace » (LM, *PIP*, 27). Pour lui, l'île de Pâques résume l'histoire de l'Amérique latine, de son essor à sa déchéance, suite à la rencontre avec l'occident, ses bateaux baleiniers et sa traite d'esclaves. Ces événements sont allés à l'encontre de l'île, de sa langue et de sa culture. L'île a le pouvoir de « [faire] courir l'imagination [...] elle la provoque et l'exige » (LM, *PIP*, 27). Pour relater son exil, Luis Mizón ressent le besoin de parler de Pâques. Il a choisi ce lieu d'exil après le coup d'État de 1973, mais il n'a pas obtenu l'autorisation de s'y installer. Pour raconter l'abandon et l'oubli sans tristesse, pour parler de mémoire et de naufrage, le poète s'est servi du mythe de l'île et de cette passion qu'elle a éveillée en lui. La passion est « l'acte individuel et unique qui intègre l'île et le voyageur, l'homme et ses paroles, et l'invite de nouveau à faire partie du monde » (LM, *PIP*, 117). Si le sud chilien est une « province intérieure », l'île de Pâques « ressemble à une de ces îles sans noms » (LM, *PIP*, 84) parce qu'elle transmet un savoir spontané. Elle est le reflet d'une expérience personnelle profonde, liée au voyage et à l'itinéraire incomplet de l'exil.

L'écriture ne se limite pas à solidifier les images et les souvenirs de ces paysages, mais elle les rend vivants pour permettre au poète d'y revenir plusieurs fois. Mizón veut « dessiner avec la bouche le paysage craquelé du Sud » (LM, *LE*, 20), face cachée, voilée et repliée, pour ouvrir « une visibilité secrète²⁴⁹ » et « découvrir la chair vive » (LM, *PDS*, 31) :

Amie j'ai besoin de ton corps/pour donner un sens à ma quête de musique/ton corps est un captif/comme le mien/il a consenti à sa mort/j'ai besoin de lui pour porter/ce poème inachevé/qui revient de la frontière/blessé à la tête et aux yeux (LM, *CNF*)

Le poète a besoin de revenir aux images de sa province interne pour leur donner vie, mouvement et musique. Il a été familiarisé avec cette dernière dans son enfance quand son père lui montrait les branches d'un arbre bougeant au rythme du disque de l'*Appassionata*. À partir de ce moment, il comprend que « c'est l'image qui chante » (LM, Entretien, 79) et que sa tâche est de faire sortir la musique des images et pas des mots. Dans la musique, selon Merleau-Ponty, il y a un nouveau monde à délivrer alors que dans l'ordre de la parole, chaque

²⁴⁸ Luis Mizón, Jean Larivière, Severo Sarduy et Jean-Marie Goulemot, « Les samedis de France Culture - Autour de l'île », 17/01/1981, durée 2h24, [En ligne] URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/les-samedis-de-france-culture-autour-de-l-ile-1ere-diffusion-17011981> Consulté le 09/09/2021.

²⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 22.

écrivain est conscient qu'il doit viser le même monde²⁵⁰. Pour Mizón, « la musique est la chair de nos paroles » (LM, *CNF*). Cette expérience sonore est liée au vécu et à la sensibilité que mobilise l'expérience contemplative poétique. « La folie du retour » (LM, *SFF*, 27) habite l'histoire de l'exilé qui devient chaque jour un intrus, un inconnu dans ce lieu dont il n'a jamais pu se séparer. Mais il sait que « rien ne sera comme avant/et que tout sera pareil » (LM, *PDS*, 149) grâce à l'expérience de la contemplation qui soulève cette fidélité à l'égard de soi-même et de cette province intérieure :

Ton corps est mon corps/Paysage déchiré/en deux moitiés/de mots/de contes/d'aumônes./En deux fragments de papier ou de nuage./Deux volcans lucides./Deux soleils./Deux tempêtes./Deux mouettes. (LM, *SFF*, 37)

Selon Ximena Figueroa Flores et Felipe González Alfonso, l'exercice de la mémoire, chez Mizón, est une instance de reviviscence et de croissance du passé. Cette instance est active dans le présent, non pas comme un fantôme, mais comme une entité que génère la vie ou le seuil d'un nouveau territoire²⁵¹. Ainsi, l'île de Pâques incarne la contemplation du néant qui devient le paysage intérieur du poète : « La contemplation intérieure est contemplation extérieure » (LM, *PIP*, 82). Elle a permis de développer « un regard du dedans, un troisième œil²⁵² » sur le paysage qui est ni plus ni moins qu'une invention. Le poète n'a pas intérêt à quitter cette province interne, car il a besoin de revoir cette « terre prochaine/qu'il fallait toucher avec des doigts aveugles » (LM, *PDS*, 15) pour faire entendre la musique inépuisable des images :

KI-RAAU/27° 07'S/109° 21' O

A genoux devant un mur/j'avais laissé tomber mes talismans/pour la pêche des larmes/j'avais oublié le parfum de ton rire/dans la nuit/tu as ramassé mon corps/tu as guéri mon regard/qui boitait (LM, *IRC*, 72)

La forme circulaire du nombril de l'île fournit au poète l'occasion d'être un réceptacle et, depuis cet espace, d'arriver à la transcendance et à la perfection avec la possibilité de tout recommencer et de trouver sa propre utopie. Le *vouloir sentir* est un *vouloir être* qui tend à se réaliser dans la perception immédiate²⁵³ du sacré des ruines, et qui parle à travers leurs traces.

²⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 231.

²⁵¹ Ximena Figueroa Flores et Felipe González Alfonso, « El duelo como umbral del exilio en la poesía de Eduardo Embry y Luis Mizón », *Confluencia*, Vol. 37, n° 1, automne 2021, p. 137 [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27109871>, Consulté le 31/10/2022.

²⁵² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 24.

²⁵³ Michel de Montaigne, *Les Essais. Livre second*, éd. réalisée par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2002, p. 166.

Ceci dit, le corps du poète « résume la structure du monde, comme le microcosme²⁵⁴ ». À l'instar des habitants de l'île de Pâques, l'exilé est aussi imprégné des mythes, des contes et de tout « ce rien [qui les] fait vivre²⁵⁵ ».

2.3. *I-land, c'est moi la terre*

Dans son article intitulé « L'Or de Cuba », Eduardo Manet retrace l'histoire de l'île depuis la découverte de Colon. Ce dernier avait déclaré qu'elle était « la plus belle terre du monde²⁵⁶ ». À partir de ce moment, explique Cintio Vitier, Cuba est devenue pour la première fois géographie, nature et avenir dans le regard européen²⁵⁷. Le discours de la terre a été le socle de la littérature cubaine pendant le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. A cette époque, la représentation du paysage correspond à la conquête de la terre et épouse l'histoire économique et politique de l'île²⁵⁸. De ses recherches, le baron Alexander von Humbolt déduit que la production de la canne à sucre et l'esclavage ont eu des incidences dans le paysage et l'ordre social. Lezama Lima considère que le sucre et le tabac, en plus d'établir des contacts transatlantiques, ont fondé un capitalisme privilégié. Le discours culturel de la terre comme source du patriotisme et du nationalisme a été présent jusqu'aux premières décennies de la révolution cubaine. Dans l'île, la conquête du sol était célébrée tandis qu'en exil c'était sa perte²⁵⁹. Avec la révolution, la canne à sucre représente un symbole du passé. L'économie, qui auparavant était agraire et sucrière, devient postindustrielle. Un tel changement structurel marque une distance entre le futur postnational et le passé nationaliste de Cuba²⁶⁰. L'île se transforme en une « île communiste » entourée « d'une mer capitaliste²⁶¹ ». Cuba se trouve située entre deux géants : « L'Amérique du Nord contre l'Amérique du Sud,

²⁵⁴ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 30.

²⁵⁵ Luis Mizón, *Jacques Lacarrière : le sacré bricolage de l'esprit*, *op. cit.*, p. 7.

²⁵⁶ Eduardo Manet « L'Or de Cuba », dossier « Les îles un autre monde », *Le Courrier de l'UNESCO*, décembre 1997, p. 30.

²⁵⁷ Cintio Vitier, *Lo Cubano en la poesía*, Impresores UCAR, García S.A., La Habana, 1958, p. 15. [Texte original : « Cuba se vuelve entonces, por primera vez, geografía, naturaleza, futuro; entra en la mirada europea, en la esperanza occidental, en la catolicidad del mundo; suena en la lengua española »]

²⁵⁸ Le poème de Silvestre de Balboa, *Espejo de la paciencia* (1608) décrit la beauté de l'île. Il devient le point de départ des poèmes comme « Oda a la piña » de Manuel Zequeira y Arango, « Silva cubana » de Manuel Justo de Rubalcava qui expriment les sensations que produit le paysage chez ces écrivains pour devenir un marqueur identitaire. La littérature cubaine a été traversée par ce discours tout au long des XIX^e et la première moitié du XX^e siècle en allant de José Antonio Saco à Ramiro Guerra, de José María Heredia à José Lezama Lima et de Cirilo Villaverde à Enrique Labrador Ruiz.

²⁵⁹ Rafael Rojas, *La Vanguardia peregrina*, *op. cit.*, p. 178.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 179.

²⁶¹ Joseph L. Scarpaci et Armando H. Portela, *Cuban Landscapes. Heritage, Memory, and Place*, New York, The Guilford Press, 2009, p. 3.

deux masses terrestres qui s'affrontent, se cognent » (EM, *ILV*, 310). Nous analyserons comment Eduardo Manet rappelle que l'activité de l'industrie sucrière et le climat tropical ont eu des incidences sur le paysage de l'île au point de devenir des marqueurs culturels et identitaires. La condition insulaire est omniprésente dans l'œuvre de l'écrivain, pour qui la mer est une barrière, un « horizon liquide²⁶² ». Elle est « immobile et plate comme une huile » (EM, *ILV*, 42) rappelant la crainte d'Hector Bianciotti face à la pampa.

L'île de Cuba est un lieu de passage et d'accueil des migrations, mais aussi un espace d'ouverture aux produits naturels et industriels et aux modes de vie du vieux continent. Dans *La Mauresque*, Manet raconte que la publicité est la source d'un conflit socio-économique domestique chez le jeune narrateur. Il est perverti par la publicité étrangère des revues cubaines, mexicaines et nord-américaines auxquelles sa mère est abonnée. Il subit « l'effet d'une véritable intoxication » (EM, *LM*, 45) quand il est face aux annonces de fruits reluisants, importés des États-Unis, d'Espagne et du Maroc. Il les préfère au *guarapo* et aux fruits de l'île. Quand sa nourrice Senta dit qu'« [u]n fruit est un fruit, et les nôtres sont aussi bons que ceux de l'étranger » (EM, *LM*, 47), elle veut défendre les produits nationaux et imposer un protectionnisme douanier contre l'invasion des marchandises étrangères. En plus de l'importation de marchandises, Cuba est la porte d'entrée des crises économiques mondiales qu'elle répercute par ondes dans le continent latino-américain. L'île est frappée directement par la crise de 1929 parce que son économie dépend entièrement du sucre et les exportations vers le marché américain ont diminué de moitié. L'enfant reçoit « une excellente leçon d'économie mondiale » (EM, *LM*, 46) quand il constate que les photographies des revues américaines, si attirantes et colorées, ont fait place à des photos en noir et blanc qui témoignent de la faim et de la misère.

Eduardo Manet propose « une leçon de géographie vivante » (EM, *ILV*, 309). Dans *D'Amour et d'exil*, l'écrivain raconte que l'*ingenio* (l'usine sucrière) modifie le paysage rural quand les propriétaires doivent posséder de grandes superficies de canne à sucre pour obtenir des bénéfices. À côté des *ingenios* se développe toute une activité économique complémentaire telle que la construction de villes et l'ouverture de commerces. En effet, Scarpaci et Portela précisent que les *ingenios* et *centrales* ont modifié le système agricole et l'écosystème du paysage²⁶³ en même temps que le développement des différentes infrastructures. Les lignes ferroviaires, les usines, les routes et les installations portuaires ont laissé une marque

²⁶² Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010, p. 12.

²⁶³ Joseph L. Scarpaci et Armando H. Portela, *Cuban Landscapes, op. cit.*, p. 48.

ineffaçable dans l'île²⁶⁴. « La grande préoccupation était de trouver le moyen de transporter la canne à sucre le plus vite possible » (EM, *MAC*, 28), plaçant Cuba à une longueur d'avance sur la métropole espagnole durant le XIX^e siècle. Après l'indépendance, et sous le gouvernement de Gerardo Machado en 1926, la Carretera Central, autoroute qui traverse le pays d'est en ouest, est un moyen d'avoir une vision panoramique de la situation du pays. Dans le pullman de luxe, le jeune narrateur de *La Mauresque* admire les palmiers du bord de la route qui créent, à perte de vue, un océan de bâtons sveltes et élancés vers le ciel. Comme Alejo Carpentier dans *Los Pasos perdidos*, Manet parcourt simultanément un espace géographique et chronologique²⁶⁵. Le passé et le présent coexistent dans le paysage rural, profondément bouleversé par les guerres qui ont produit un écart entre propriétaires terriens et paysannerie pauvre. Le paysage rural et urbain est marqué par les tensions et les contradictions dans le Cuba d'avant et d'après la Révolution. Mauricio Gomez-Ravel le remarque dans sa visite sur l'île et fait le constat que « [p]lus on s'éloigne des villes, plus la misère est flagrante » (EM, *SDS*, 223). À travers l'écriture, Manet transmet son « déchirement entre l'amour de [sa] terre natale et l'impossibilité de continuer à y vivre à cause du système politique qui y a cours²⁶⁶ » :

Une bouffée de chaleur me prend à la gorge. Nuit cubaine tout près du solstice d'été. Nuit d'Orient, la région ardente, rebelle, berceau de nos guerres d'indépendance – dix ans de combat –, de nos révolutions les plus radicales. Un ciel d'ébène sanglé de mille étoiles. Un quart de lune qui paraît prendre son essor, osciller dans le vide, avant de s'élancer vers d'autres cieux. (EM, *LM*, 23 et 24)

Tel un nouveau-né qui arrive au monde, le voyageur est assailli par une bouffée de chaleur humide l'enveloppant de sueur. Elle est devenue une seconde peau glacée qui colle au corps. Comme l'évoque Leonardo Padura, dans *Máscaras*, la chaleur est une plaie qui envahit tout²⁶⁷. En effet, elle produit une « allergie mentale » (EM, *HA*, 83) au point de

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁶⁵ Fernando Aínsa, « Pasos perdidos, identidad encontrada, La edad del paisaje en Alejo Carpentier », dans Alexis Márquez Rodríguez (comp.), *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier*, Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2004, p. 195.

²⁶⁶ Janice Argailot, « Extraterritorialité culturelle cubaine : diaspora, immigration et politique(s) depuis le début de la Révolution », dans Didier Lassalle et Dirk Weissmann, *Ex(tra)territorial. Reassessing Territory in Literature, Culture and Languages/ Les Territoires littéraires, culturels et linguistiques en question*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 206.

²⁶⁷ Leonardo Padura, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets Editores, coll. « Andanzas », p. 13. [Texte original : « El calor es una plaga maligna que lo invade todo. [...] Es un castigo sin apelaciones ni atenuantes, que parece dispuesto a devastar el universo visible [...] El calor lo aplasta todo, tiraniza al mundo, corroe lo salvable y despierta solo las iras, los rencores, las envidias los odios más infernales [...] »]

« blesser les nerfs²⁶⁸ ». La chaleur est « une totalité qui dépasse²⁶⁹ » qui entre dans un jeu de forces avec le corps. À ce choc physique, s'ajoutent des odeurs écœurantes qui troublent les sens et qui tournent la tête. Ce mélange de fruits tropicaux, de tabac et de fleurs fanées donne la certitude d'être vraiment à Cuba, cette « terre chaude et accueillante²⁷⁰ ». Grâce à ses propres expériences, l'écrivain décrit les sensations physiques produites au contact direct du paysage, pour se fondre symboliquement avec l'île : « *Island, I-land, Moi, la terre* » (EM, *SDS*, 234). Comme l'île au milieu de la mer, tel un lézard endormi, l'écrivain devient un minéral, un objet inanimé ou un être vivant. Identique au palmier, il s'abandonne à ce « [s]ommeil bienheureux de la terre, pour les siècles des siècles » (EM, *ILV*, 371).

Par les sens, il cherche à « élargir et à comprendre le monde²⁷¹ » tropical de l'île. Il s'identifie au lézard, qui incarne la paresse²⁷², mais, surtout, au palmier avec sa silhouette élégante, élancée, et sa passivité. L'évocation du palmier, qu'a été loué dans la poésie de José María Heredia, montre que notre écrivain est héritier de la tradition littéraire cubaine. Selon Eduardo Manet, il est possible de vivre au rythme végétatif d'une plante tropicale avec « un peu de paresse, pas mal de nonchalance, beaucoup de “laisser voir et venir” » (EM, *ILV*, 151). En plus de sa fragilité et de son élégance, l'arbre possède une grande souplesse pour défier le temps et le déchaînement de la nature. Incarner le palmier royal est également se soumettre à « la philosophie du “mañana” » (EM, *ILV*, 152), c'est-à-dire remettre au lendemain ce qu'on peut faire le jour même, car rien ne presse. Un état d'oisiveté et de procrastination qui conduit le sujet à se plier « à la loi secrète des insulaires : rien ne sert de courir » (EM, *ILV*, 153). Cela signifie être en accord avec le mode de vie des habitants de l'île : être en retard sur tout comme l'économie, la culture, la politique parce que dans le pays la notion de temps dilaté est une entrave au progrès. La passivité met aussi le sujet dans l'état d'attente d'un événement qui peut se produire un jour : soit un fait qui bouleverse sa vie, soit le spectacle de la nature comme l'*aguacero*, l'ouragan :

²⁶⁸ Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-Ó* en *Obras completas de Alejo Carpentier I*, México, Madrid, Bogotá, Siglo veintiuno, 1983, p. 52 : « El calor que lastimaba los nervios ».

²⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, 1964, p. 23.

²⁷⁰ Eduardo Manet, « Introduction », *Le Goût de Cuba*, textes choisis et présentés par Eduardo Manet et Véronique Petit, Paris, Mercure de France, 2003, p. 10.

²⁷¹ Yi Fu Tuan, *Romantic Geography*, *op. cit.*, p. 16.

²⁷² Jean-Claude Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, R. Laffont Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 587.

Aguacero : point zéro de la pluie : baigne cette ville endormie par une fée méchante. Baigne l'ennui qui étrangle les rêves et couvre de plomb les paupières. Baigne pour que la terre respire et que l'oiseau assoupi puisse prendre son envol. Baigne, pluie, souffle sur les cendres pour que le Phénix renaisse. (EM, LM, 154)

L'*aguacero* est un phénomène climatique typiquement cubain qui se caractérise par sa violence passagère comparable à une mini-tornade. Une fois passée, l'accalmie revient. Eduardo Manet raconte qu'il s'est établi « une étrange relation [...] entre les habitants de l'île et la situation atmosphérique » (EM, ILV, 123). L'ouragan s'est installé dans la sensibilité cubaine, dans la mémoire collective et dans l'histoire culturelle. Il a marqué un avant et un après dans l'île au XIX^e siècle, car il a réorganisé les classes sociales en fonction de la société coloniale. Louis Pérez remarque que ce phénomène naturel a mis en relief la relation de la colonie avec la métropole concernant l'administration de l'île depuis la péninsule²⁷³. L'*aguacero* est une spécificité climatique de la Caraïbe qui ne peut pas être comparable à une simple averse et qui est devenue un marqueur culturel et identitaire de la condition cubaine²⁷⁴. Immortalisé par la poésie et la prose locale des XIX^e et XX^e siècles, l'ouragan a été décrit comme l'expression de la colère des dieux, et a permis l'invention de nouvelles formes narratives. Dans *La Mauresque*, l'enfant imagine maîtriser la nature : « Je dis : cascade, et l'eau tombe, l'orage se déclare, l'*aguacero* éclate pendant que je l'appelle. Senta, ma marraine, m'a communiqué sa puissance. Et Changó écoute mes désirs » (EM, LM, 154). Le monde et la nature deviennent une scène de théâtre pour l'enfant qui rêve « d'être le maître des orages. Il commande aux vents, les lance et les reprend²⁷⁵ ». L'écrivain met en scène une profonde cubanité (*cubanidad*) qui puise ses sources dans la terre et le climat caribéen :

Soudain cette bande de terre encerclée par la mer qu'on appelle Cuba, cette île en forme de caïman, ce lézard vert endormi sur l'eau bleue au milieu d'un archipel entre deux continents, soudain Cuba n'est plus mon amour d'enfance, l'infini, la liberté. Cuba est une île. C'est ma prison. (EM, ILV, 401)

L'île est une prison, car elle est encerclée par la mer qui, dès le début de la littérature cubaine, a été associée à l'indicible, à l'irreprésentable²⁷⁶. Au XIX^e siècle, José María Heredia intègre, dans ses poèmes, la mer au paysage, telle une force qui le réunit à l'île après des années d'exil. Cependant, elle est aussi évoquée par des poètes comme Julian del Casal pour

²⁷³ Louis A. Pérez Jr., *Winds of Change. Hurricanes and the Transformation of Nineteenth-Century Cuba*, The University of North Carolina Press, 2001, p. 10.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 146.

²⁷⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990, p. 263.

²⁷⁶ Rafael Rojas, *La Vanguardia peregrina, op. cit.*, p. 180.

qui elle est une présence tragique évoquant la condition coloniale de l'île. La poésie de la première moitié du XX^e siècle considère la mer sous deux angles différents. Dans le recueil des poèmes de Virgilio Piñera, *La Isla en peso*, elle est revendiquée avec une image plus caribéenne et sous un regard sombre et négatif. Dans la poésie et la prose cubaines des années 1960 et 1970, avec les exils massifs, la mer devient une plateforme symbolique permettant de regagner l'île, moyennant l'adoption d'une écriture extraterritoriale. Toutes ces représentations sont mentionnées dans *L'Île du lézard vert* et *Rhapsodie cubaine*. L'écrivain y compare et oppose les conditions de l'insulaire et du continental. Dans le premier cas, l'écrivain décrit le « complexe de l'insulaire » (EM, *ILV*, 81). L'individu vit dans un état de claustrophobie, car tout ce qu'il voit autour de lui c'est la mer, rendant impossibles la marche et la sensation de la terre sous ses pieds. Habiter sur une île signifie vivre dans un monde qui a ses propres lois et qui répond à l'état d'exception de l'exil²⁷⁷. Le narrateur de *L'Île du lézard vert* retrouve chez son meilleur ami Lohengrin, fils d'immigrés allemands, la condition du continental. Ce dernier dit porter sur ses épaules le poids d'un continent. Pour lui, les continentaux ne connaissent pas la légèreté parce qu'ils sont paralysés par leurs racines et les murs qu'ils construisent partout en vue de délimiter et de protéger leur territoire.

Manet montre ainsi comment la séparation entre une île et les continents nourrit un sentiment de perte et de solitude, mais, en même temps, offre la possibilité de repartir à zéro. Comme la pampa argentine, la mer est une « métaphore liquide [...] d'une solennité répétitive, comme toute étendue illimitée » (HB, *ANA* (FR), 12). Le narrateur de *L'Île du lézard vert* dit avoir une « relation d'amour-haine » (EM, *ILV*, 49) avec la mer qu'il contemple depuis le Malecón. D'amour parce que la mer est une source de méditation, d'apaisement, de quête d'infini, mais aussi parce qu'elle invite les gens à courir sur ses plages et à nager dans ses eaux. De haine, car elle est une barrière, elle est « l'inaccessible résidence²⁷⁸ » des continents qui se trouvent de l'autre côté. En outre, elle possède un caractère imprévisible parce qu'elle détruit et engloutit tout ce qui l'entoure pour devenir « [l]a mer vengeresse » (EM, *ILV*, 50). Le narrateur imagine un instant la mer disparaître, pour découvrir la terre que recouvrent les eaux. La terre ferme permettrait de cheminer librement vers la Floride ou Haïti. Il s'agit d'en finir avec « la mer qui nous isole des autres » (EM, *ILV*, 26). Que ce soit par voie maritime ou aérienne, le plus important est de fuir l'île plus que d'arriver quelque

²⁷⁷ Anne Kraume, « Ex-islands, Construcciones de idea y vuelta entre la isla y el continente », dans *Worldwide : archipels de la mondialisation*, op. cit., p. 319

²⁷⁸ Michel Collot, *Horizon fabuleux II. XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 116.

part²⁷⁹. « Le paradis n'est pas une île déserte, mais un radeau, un radeau dérivant sur les mers d'où nous découvrirons un jour notre terre promise, notre pays à nous » (EM, *HA*, 294). Il faut tout quitter pour aller à la recherche d'une « patrie sans patrie²⁸⁰ ».

Puis, un soir à Delphes, saisi par les sens du sacré et des oracles, je me rendis compte qu'il existait une seule île sur terre où je pourrais vivre : celle à laquelle j'avais renoncé. (EM, *SDS*, 90)

Se trouver dans ce « lointain prometteur²⁸¹ » tant convoité fait que l'écrivain visualise l'île comme la patrie qui est devenue une possession, un foyer imaginaire, un pays qu'il ne peut pas perdre et qui l'accompagne. Il va jusqu'à rêver de vivre et de mourir avec lui²⁸². Dans *Rhapsodie cubaine*, Julian Sargats se rend à Conch Key Cottages. La luminosité des eaux de cette plage est si claire qu'il est possible d'apercevoir le reflet de l'île de Cuba dans les flots. À cet instant précis, le protagoniste est face à ce que Michel Collot appelle « l'horizontalité du temps²⁸³ », c'est-à-dire que le passé, situé là-bas, et le présent, inscrit dans l'ici, se retrouvent dans les eaux pour créer une « synthèse des horizons²⁸⁴ ». Julian Sargats visualise Cuba dans l'eau qui entoure les plages²⁸⁵ de Miami et, avec nostalgie, « [i]l consulte la mer » (EM, *ADE*, 274). Sur la Huitième Avenue, les magasins sont semblables à ceux qui existaient à La Havane avant la Révolution. Le but n'est pas de s'appropriier les espaces, plutôt de recréer l'ambiance de l'île avec la chaleur, les odeurs, les couleurs. Pendant un moment, les habitants peuvent croire que « ça ressemble à... » (EM, *RC*, 71). Le désir de transformer cet espace en un autre, d'être « comme »²⁸⁶ à La Havane et de vivre dans ce manque de Cuba, de songer au retour et à la mort ou à la chute de Castro, suscite un malaise chez Julian Sargats. Seule la mer offre à l'exilé une plateforme mouvante et changeante. « [T]ous les soleils, toutes les mers se ressemblent, toutes les îles aussi » (EM, *SDS*, 90). Ils font partie d'un même itinéraire océanique. Naître dans une île, c'est déjà être condamné à l'exil. Seul l'enracinement

²⁷⁹ Lourdes Gil, « Fuga y fragmentación de las mil y una islas », *Cuban Studies*, vol. 31, 2000, p. 36 [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/24486166> Consulté le 14/05/2021.

²⁸⁰ Alexis Nouss, « Littérature, exil et migration », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, p. 164 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/4091> Consulté le 17/05/2021.

²⁸¹ Michel Collot, *Horizon fabuleux II*, *op. cit.*, p. 109.

²⁸² Gustavo Pérez-Firmat, *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*, Revisited Edition, Austin, University of Texas Press, 2012, p. 191

²⁸³ Michel Collot, *La Structure moderne de l'horizon*, *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁸⁵ Rafael Rojas, *La Vanguardia peregrina*, *op. cit.*, p. 197.

²⁸⁶ Adriana Méndez Rodena, *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Ed. Verbum, 2002, p. 203.

mouvant dans la langue française est apte à atténuer ce sentiment²⁸⁷. Par l'écriture, Manet renforce ses liens avec l'île qui se reflète dans les pages où il s'abandonne à « l'évocation d'une nostalgie lointaine²⁸⁸ ».

2.4. La nostalgie des grandes villes : Buenos Aires, Valparaíso et La Havane

La ville en tant qu'espace urbain et historique est assimilée aux sensibilités et aux mémoires individuelles de nos auteurs qui élaborent une « géopoétique de la ville²⁸⁹ ». La perte de ce lieu, qu'ils ont connu plus jeune, fait osciller l'écrivain entre présent et mémoire, entre lieux vécus et espaces inédits²⁹⁰. Selon Beatriz Sarlo, chaque écrivain choisit « sa » ville dans la ville²⁹¹ pour créer une « architecture spirituelle²⁹² » de ce qui a disparu, mais qui vit dans la mémoire. L'écrivain hispano-américain, rappelle Fernando Aínsa, a toujours été un citoyen de la « ville lettrée »²⁹³, faite des mots capables de concevoir la ville idéale. Il faudra se demander quelles images sont restées fixées à jamais dans la mémoire et lesquelles sont évoquées volontairement ou involontairement par nos écrivains. Imprégnés d'un paysage urbain, ils nous guident dans des espaces historiques et nostalgiques qui s'entrecroisent. Ville réelle et ville lettrée sont indissociables, explique Ángel Rama, ce qui n'empêche pas de faire un « usage esthétique²⁹⁴ » des espaces urbains et d'en faire émerger une nouvelle représentation.

Nous revenons au postulat proposé par Alejo Carpentier qui dit que la particularité des villes latino-américaines est de ne pas avoir de style défini ou simplement de ne pas avoir ce qu'il appelle « le troisième style ». Les villes de Buenos Aires, Valparaíso et La Havane sont de très bons exemples du « troisième style ». Elles ont accueilli des immigrations européennes avec de nouveaux modes de vie, qui se sont ajoutés aux coutumes héritées de la colonie, et qui ont apporté différents styles architecturaux. La ville de Buenos Aires est détentrice d'une *culture du mélange*²⁹⁵, produite par la combinaison de multiples modèles urbanistiques et

²⁸⁷ Anne Kraume, « Ex-islandos, Construcciones de idea y vuelta [...] », dans *Worldwide : archipels de la mondialisation*, *op. cit.*, p. 324.

²⁸⁸ Fernando Aínsa, *Palabras nómadas*, *op. cit.*, p. 156.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 142.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Beatriz Sarlo, *Ficciones argentinas: 33 ensayos*, Buenos Aires, Mardulce editora, 2012, p. 48.

²⁹² Fernando Aínsa, *Del topos al logos*, *op. cit.*, p. 142.

²⁹³ *Ibid.*, p. 145.

²⁹⁴ Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1981, p. 93.

²⁹⁵ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, *op. cit.*, p. 28-29.

esthétiques. Elle est symboliquement un « rivage », un espace qui ne finit jamais de se résoudre, étant à la fois limite et marge²⁹⁶. Ce trait caractéristique touche l'ensemble de la ville et de ses habitants qui par leurs origines et leurs langues diverses ont « un accent indéfinissable ; [dont] il serait vain de tâcher [de] repérer l'origine : tous les pays d'Europe se confondent » (SBS, *LO*, 135).

De même, le style architectural et urbanistique de Valparaíso répond au passé commercial du port maritime qui était le plus important du Chili. Son histoire a commencé avec la prospérité, la ségrégation, le cosmopolitisme et s'est poursuivie jusqu'à la décadence économique²⁹⁷. Ces événements en ont fait une « ville mythique malmenée par l'histoire [...] à cause de son destin frustré et sa différence non acceptée²⁹⁸ ». L'histoire des villes cubaines a aussi été marquée par les émigrations depuis le XIX^e siècle, notamment Santiago de Cuba, où Eduardo Manet est né. Par sa position géographique, proche d'Haïti, de la République dominicaine et de la Jamaïque, la ville est devenue un lieu d'accueil des colons français qui ont échappé à la rébellion des esclaves noirs à Haïti. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle s'ensuit une émigration importante d'Haïtiens, venus pour la coupe de la canne à sucre. En plus du métissage culturel, il s'est produit « un archétype de l'architecture locale²⁹⁹ », devenu « une nouvelle expérimentation citadine qui se généralise et consolide dans l'espace américain³⁰⁰ ». Le jeune narrateur de *La Mauresque* considère l'architecture de certaines villes, comme Victoria de Las Tunas, d'une « absolue monotonie » (EM, *LM*, 153) tandis que la ville de Camagüey se caractérise par son « charme intemporel » (EM, *LM*, 162). La mère du narrateur éprouve le sentiment de ne plus être à Cuba, mais à Cordoue, en Espagne et tombe « sous l'emprise de son enfance » (EM, *LM*, 162). Le même effet apparaît dans *D'Amour et d'exil*, quand Berta María s'aperçoit que la ville de Saint-Sébastien ressemble à Cuba du côté du Paseo del Prado. Elle finit par se demander : « Va savoir qui a imité qui ? » (EM, *ADE*, 119)

²⁹⁶ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina, op. cit.*, p. 34.

²⁹⁷ Ximena Figueroa Flores, Felipe González Alfonso « La Literatura de Valparaíso: entre desterritorialización y el extrañamiento », *Alpha*, n° 46, 2018, p. 52.

²⁹⁸ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après » dans *D'Encre et d'exil, op. cit.*, p. 26.

²⁹⁹ Maria Elena Orozco Lamore et Maria Teresa Fleitas Monnar, *Formation d'une ville caraïbe. Urbanisme et architecture à Santiago de Cuba*, préface et traduction de l'espagnol de Jean Lamore, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « La Maison des pays ibériques », 2011, p. 60.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

La ville où il vagabonde s'étend sur une grande surface quadrillée de rues symétriques [...] la ville est cernée par la plaine dont les particules transparentes adhèrent aux murs et aux toits [...] la plaine circonvoisine l'assiège, descend sur ses rues dans les aiguillons du soleil, de la pluie, dans le vent inaltérable qui tape contre ses murs ; elle gît en bordure sur le limon du fleuve et sur la lune détachée de ses flots impénétrables. (SBS, *ODI*, 57 et 58)

Buenos Aires, ce fut tant de choses dont il reste si peu. Je remercie l'oubli. La mémoire s'est-elle montrée injuste ? J'abonde dans son sens [...] les seules images distinctes qui me restent de Buenos Aires, où s'amasse le tiers de la population du pays, comme dans l'espoir d'un retour aux origines, sont liées à la peur, ou y préludent. (HB, *NRJ*, 239)

Buenos Aires représente le rivage géométrisé de la pampa, une limite et une marge où la campagne s'introduit parfois quand ce n'est pas l'inverse³⁰¹. Les écrivains argentins des années vingt et trente³⁰² ont été les témoins des transformations de Buenos Aires. Malgré ces changements, l'idée d'être toujours dans une périphérie persiste, dans un espace tributaire de la culture européenne³⁰³. Ces aménagements ont fait que les écrivains voient dans la rue l'espace de rencontre du passé et du présent. Elle devient un appui pour poétiser la transformation de la ville. Tel est le cas de Roberto Arlt qui, dans *Aguasfuertes porteñas*, expose le fait que paver les rues des quartiers éloignés symbolise le salut pour les habitants. La civilisation et le progrès s'approchent de cette pampa déguisée en ville³⁰⁴. Pour sa part, Jorge Luis Borges déclare que de la richesse inépuisable du monde, seuls le faubourg et la pampa appartiennent aux Argentins³⁰⁵. Dans ces deux visions opposées, un acte d'imagination urbaine existe et renvoie à une ville tiraillée entre les traces du passé et les projets de modernisation. Ces deux thématiques sont présentes dans les récits de nos écrivains. Hector Bianciotti a vu les rues de Córdoba entourées de « cette terre à l'infini ne portant nulle empreinte. Il fallait ne pas la voir » (HB, *NRJ*, 90). Il avait mis tous ses espoirs dans « «Buenos Aires ! Et demain Cosmópolis !» » (HB, *LSC*, 80). La ville-capitale semblait tenir toutes les promesses de culture et de civilisation et le fait de la nommer au cœur de la campagne « modifiait à tout jamais votre passé » (HB, *TOA*, 42). Elle marquait aussi la fin de

³⁰¹ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina, op. cit.*, p. 33.

³⁰² C'est le cas des écrivains Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges entre autres.

³⁰³ Beatriz Sarlo, *Borges un escritor en las orillas*, titre originel, *Jorge Luis Borges a writer on the Edge*, Buenos Aires, Ariel, 1995, p. 27.

³⁰⁴ Roberto Arlt, *Aguasfuertes porteñas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1990, p. 82. [Texte original : « El adoquinado es una especie de salvación para esta gente. Es la civilización, el progreso, acercando la ciudad a la pampa disfrazada de ciudad, que es nuestra urbe »]

³⁰⁵ Jorge Luis Borges, *El Tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 25. [Texte original : « De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa »]

la poussière et elle signifiait « ne plus crisser le sol de terre sous [les] semelles » (HB, NRJ, 221). Cette illusion disparaît face au régime péroniste qui entraîne une autre réalité socio-politique : « [L]a peur qui y régnait à [son] arrivée » (HB, NRJ, 226) est omniprésente durant les quatre ans de son séjour.

Chez Silvia Baron Supervielle, dans *L'Or de l'incertitude*, l'enfant flâne dans les faubourgs qui se rapprochent du Río de la Plata et il se rend compte que Buenos Aires est cernée par la pampa. Il arrive à l'« orilla », un rivage dessinant une superficie incertaine entre la pampa et les premières maisons de la ville. L'enfant s'y arrête et il a l'impression que les images se brouillent. La voix du narrateur prend le relais et déclare : « Alors il me semble qu'un autre prend la relève et peut-être est-ce moi qui les perçoit tandis que je le guide » (SBS, ODI, 58). Cette voix guide l'enfant vers le rivage qui s'élargit et où les choses n'ont plus de nom. Elle l'encourage à marcher pour perdre la notion des heures, des mois et des saisons. Plus qu'une ville, Buenos Aires est un lieu indéterminé. Comme pour Paris, « tout espace physique est aboli au sein de [la] poétique³⁰⁶ » de Silvia Baron Supervielle parce que seul le temps prime. Axel Gasquet explique que le temps se condense au point où départ et arrivée se confondent³⁰⁷. Dans cette indétermination de l'espace, le besoin d'infini existe. Il ne se définit pas par l'espace, mais par le temps, déterminé *malgré* l'espace ou *au-delà* de lui³⁰⁸. En laissant derrière elle les gratte-ciels de la ville de Buenos Aires, l'écriture de Silvia Baron Supervielle noue un lien avec « le vent de l'espace en liberté » (SBS, ODI, 74). L'écrivaine est tentée par « la transparence annonciatrice de la mer » (SBS, ODI, 74). Espace et transparence sont les deux piliers de son écriture. Elle veut atteindre une « idéalité linguistique³⁰⁹ » pour établir un « un trajet certain et incertain préfiguré » (SBS, ODI, 59).

Amante de la tierra escondida/ Sumergido en el follaje ausente/ cuenta sin prisa/ una historia/ de lujo y de pobreza sin medida. (LM, JDR, 10)

Amant de la terre cachée/enfoui dans le feuillage absent/sans hâte raconte/une histoire/de luxe et de pauvreté sans mesure. (LM, JDR, (FR), 11)

³⁰⁶ Axel Gasquet, « La poétique de l'entre-deux dans l'œuvre de Silvia Baron Supervielle : la dissolution de l'espace et l'infinitude du temps » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, op. cit., p. 186.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 214.

L'essor et la déchéance économiques de Valparaíso sont devenus des sujets esthétiques et littéraires apparus dans la poésie locale. En effet, Luis Mizón estime que, dans sa ville, « toute la tradition chilienne se trouvait [...] rassemblée à portée de main³¹⁰ ». L'écrivain chilien José Victorino Lastarria, avec son roman *Don Guillermo*, pose un regard nostalgique sur Valparaíso³¹¹. Rubén Darío, à la fin du XIX^e siècle, la considère comme une source d'inspiration littéraire³¹². En effet, ce dernier raconte dans son autobiographie que Valparaíso représente, à ses yeux, la ville de la joie et de la tristesse, car il y a vécu des épisodes comiques, tragiques et des aventures extraordinaires³¹³. Il décrit Valparaíso comme une ville balnéaire où la bourgeoisie de Santiago se retrouve chaque été. C'est aussi, pour lui, une ville cosmopolite, une ville culturelle, une ville d'accueil des exilés argentins et une ville du progrès³¹⁴. Avec ses impressions de Valparaíso et du Chili, Rubén Darío manifeste le panaméricanisme qu'il a développé pendant sa jeunesse. Il promeut la notion d'unité, issue de sa vision de l'Amérique centrale, telle qu'elle est cernée dans ses essais sur les pays hispano-américains³¹⁵. Cet idéal d'unité vise à promouvoir une culture latine, qui représente pour Darío, « le vecteur du progrès civilisateur³¹⁶ ». Quoi qu'il en soit, à la fin de cette période d'abondance économique, la ville se poétise. Elle est un espace déchu où se développe une littérature qui établit un lien entre le pouvoir symbolique du paysage et l'identité locale³¹⁷. Les années cinquante, soixante et le début des années soixante-dix marquent cet « *aprovinciamiento* » (provincialisation). La nostalgie d'un passé glorieux se renforce avec les

³¹⁰ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après » dans *D'Encre et d'exil, op. cit.*, p. 27.

³¹¹ José Victorino Lastarria, *Don Guillermo. Historia contemporánea*, Santiago, Imprenta del Correo, 1860 p. 9. [Texte original : « – Supongo que si, porque fue aquí donde llegué de Inglaterra, mi patria; aunque el Valparaíso de hoy no es ni siquiera una sombra del Valparaíso que ví a mi llegada »]

³¹² La première fois que Rubén Darío quitte son pays natal il arrive à Valparaíso en juin 1886. Il est reçu par l'écrivain et diplomate chilien Eduardo Poirier qui l'introduit dans le milieu intellectuel de son pays. Durant son séjour à Valparaíso, Darío a écrit son roman *Emelina*, qui sera publié un an après. En août de 1886, il part à Santiago de Chile où il rencontre le milieu intellectuel de la capitale qui apprécie ses contes et poèmes et qui est témoin de la naissance du modernisme. Durant cette période il a publié son deuxième livre au Chili, *Abrojos* (1887). En mars 1887 Darío part à Valparaíso où il a obtenu un poste d'inspecteur de douane, une expérience qui l'a permis d'écrire son conte « El Fardo », le poème « Canto Épico a las glorias de Chile », où il raconte le combat naval d'Iquique, et le poème « Las rosas andinas : rimas y contra-rimas ». En 1889, Rubén Darío quitte Valparaíso.

³¹³ Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 57. [Texte original : «Valparaíso, para mí, fue ciudad de alegría y de tristeza, de comedia y de drama y hasta de aventuras extraordinarias »]

³¹⁴ À ce propos consulter l'article de Rubén Darío « Desde Valparaíso. Llegada de la "Argentina" y del "Almirante Barroso". Recepción y festejos. Domeyko », dans *Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y ni recopiladas en ninguno de sus libros*, édition réunie par Raúl Silva Castro et précédée d'une étude, Prensas de la Universidad de Chile, 1934, p. 268 et suivantes.

³¹⁵ María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela, « Le sortilège de Paris et la mode. Rubén Darío directeur de magazines culturels », traduit de l'espagnol par Jean-Baptiste Para, *Europa. Revue littéraire mensuelle*, n° 1130-1131-1132, juin/juil./août 2023, p. 105.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

³¹⁷ Adolfo de Nordenflycht, « Valparaíso, poéticas fundacionales : Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Pablo de Rokha », *ALPHA*, n° 33, 2011, p. 19.

écrivains et les poètes qui écrivent sur Valparaíso depuis l'étranger³¹⁸. L'écrivain Osvaldo « Gitano » Rodríguez Musso, contemporain de Luis Mizón, décrit, dans son roman *El Día que me quieras*, le Valparaíso de la décennie d'avant l'Unité Populaire. Musso et Mizón ont vécu leur jeunesse à la même période. Ils ont connu les changements socio-politiques traversés par la ville. Le manque, dit Rodríguez Musso, crée le besoin d'exprimer dans la poésie ce que l'on n'a pas³¹⁹. Pour ces poètes, il s'agit de reconstruire la ville natale « avant que le temps ne [la] change³²⁰ ». Avant son exil, Valparaíso est déjà devenue, pour Luis Mizón, une « citadelle submergée/sans consolation/dans un contour sans limites³²¹ », une province perdue dont les paysages ont changé, mais où demeurent les voix du passé.

Dans sa poésie, Mizón réunit « écriture et réparation³²² » pour retrouver la ville qu'il regrette déjà. Il devient alors ce naufragé de Valparaíso, flottant sur son radeau au milieu de l'océan, où des « rêves et des mots se réunissent quelque part pour construire une ville semblable à Valparaíso » (LM, *NDV*). Avec l'exil, la ville est perçue comme le fragment d'un naufrage interminable dans les mers de l'histoire³²³. Le poète commercialise des clichés de Valparaíso, telles des cartes postales : « *Je vends des images de Valparaíso/Des beaux calendriers/Regardez la baie de Valparaíso/Plastifiée/Avec toutes les couleurs* » (LM, *NDV*). Par ces images, il souhaite recomposer la ville comme un album dépourvu de structure, un ensemble factice d'éléments dont l'ordre, la présence ou l'absence sont arbitraires³²⁴. De même, Eduardo Manet constitue un album d'images de La Havane qu'il a collectées lors de ses promenades urbaines :

³¹⁸ Ximena Figueroa Flores et Felipe González Alfonso, «La Literatura de Valparaíso [...]», *op. cit.*, p. 52-53.

³¹⁹ Osvaldo Rodríguez Musso, *El día que me quieras*, Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2014, p. 137. [Texte original : « Como sienten necesidad de tener lo que no tienen, entonces lo ponen en poesía »]

³²⁰ Constantin Cavafy, *En attendant les barbares et autres poèmes*, trad. du grec et présenté par Dominique Grandmont, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 168.

³²¹ Luis Mizón, *La Pieza con luz*, Valparaíso, Imprenta Mercantil, 1961, p. 39 : « Ciudadela sumergida/sin consuelo/en tu entorno sin límites » (Nous traduisons).

³²² Michel Collot, *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 129.

³²³ Adolfo de Nordenflycht, « Valparaíso, poéticas fundacionales [...] », *op. cit.*, p. 17-18.

³²⁴ Roland Barthes, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte annoté par Nathalie Léger et Éric Marty, transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix, avant-propos de Bernard Comment, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2015, p. 436.

« La Vielle Havane, on la fera à pied ; nous irons à Guanabacoa en empruntant les petits bateaux qui font la navette dans la baie ou par l'autobus qui fait le tour. Pour aller à Santo Suárez ou El Cerro, le tramway, me semble plus indiqué... » [...] Ma mère pleure d'émotion quand elle découvre que beaucoup des bâtiments du vieux quartier, les rues étroites, les maisons aux portes et fenêtres peintes en bleu lui rappellent certains quartiers andalous de son enfance. (EM, *MAC*, 30)

La ville de La Havane est une constante dans la littérature cubaine depuis le XVIII^e siècle et les chroniques de voyage de la comtesse de Merlin. Au XIX^e siècle, Cirilo Villaverde, dans son roman *Cecilia Valdéz*, décrit avec détail la vieille Havane à l'époque de la colonie. Au XX^e siècle, Alejo Carpentier l'appelle « La ville des colonnes ». Dans l'œuvre de José Lezama Lima, *Paradiso*, et les romans de Guillermo Cabrera Infante, comme *Tres Tristes Tigres*, *La Habana para un infante difunto*, la ville occupe une place centrale. Ces quelques exemples prouvent que les écrivains cubains sont dévoués à La Havane même depuis l'exil. Eduardo Manet n'échappe pas à la règle. L'écrivain se place dans une condition hybride parce qu'il est entre deux horizons culturels différents : la France et Cuba. Il opère un retour imaginaire par la voie de la langue française. Dans ses différents romans, il propose au lecteur de le suivre « guide en main » (EM, *MAC*, 44) pour visiter chaque monument, chaque rue de la Vieille Havane, allant jusqu'aux coins les plus marginaux, peu connus des touristes. Comme Julian Sargats, dans *Rhapsodie cubaine*, l'écrivain « connaît les moindres pierres et qu'il ne se lassera jamais d'aimer » (EM, *RC*, 9). Manet s'approprie les rues pour ensuite « matérialiser la distance³²⁵ » à travers le souvenir et l'écriture. Ainsi, le lecteur tombe amoureux de la ville remplie de métaphores et de révélations. Celui qui ne regarde pas La Havane ne l'aime pas³²⁶. Cette phrase implique de la connaître de fond en comble parce que « La Havane est une île en soi » (EM, *RC*, 29), une réduction poétique de Cuba, une métaphore³²⁷. Selon Fernando Aínsa, cette littérature urbaine déconstruit la vision hiérarchique et concentrique du centre-ville. Le centre-ville s'étend vers des quartiers et des périphéries pauvres qui constituent des « îles » dans la ville³²⁸. En parcourant les quartiers populaires, notamment le quartier chinois, « la petite Chine, le petit Canton des Amériques » (EM, *LM*, 236), l'enfant, dans *La Mauresque*, éprouve le sentiment d'être dépaycé. Il souhaite « rentrer à Cuba » (EM, *LM*, 236) quand il entend une autre langue et quand il sent l'odeur des épices étrangères. La Havane

³²⁵ Laura Scarabelli, « La Habana imaginada de la Condesa de Merlin » dans Sonia Mattalia, Pilar Celam et Pilar Alonso (éd.), *El viaje en la literatura hispano-americana el espíritu colombino. VII Congreso Internacional de la EEELH*, España, Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 405.

³²⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba, op. cit.*, p. 120.

³²⁷ *Ibid.*, p. 125.

³²⁸ Fernando Aínsa, *Del topo al logos, op. cit.*, p. 163.

est une ville de l'inachevé, de l'asymétrique et de l'abandon³²⁹. Elle trace un parcours discontinu et fragmenté qui commence dans les beaux quartiers de Miramar, puis se poursuit dans les quartiers modestes de Centre Havane, de la Vieille Havane en passant par le bidonville de Llega y pon. Manet considère que le visiteur doit aller à la rencontre des bidonvilles, qui n'interfèrent pas avec les parcours limités aux lieux touristiques. C'est le cas du *solar* (« casa solariega »), vieille demeure coloniale du XIX^e siècle qui a subi les dégradations du temps avant de se transformer en habitation collective³³⁰. Comme pour Mario Versini, dans *Habanera*, parcourir ces espaces fait partie d'une première éducation où il apprend que « chaque coin de la terre a son paradis et son enfer » (EM, *HA*, 80). Selon Cabrera Infante, la ville parle une autre langue, car la pauvreté a un langage propre³³¹ et dans La Havane, le luxe et la marginalité cohabitent. Carmen dit à Mario avoir du respect pour les gens qui cachent dignement leurs maladies et leur misère. Elle déteste qu'elles soient exhibées : « C'est la même chose à l'échelle d'une ville, d'un pays » (EM, *HA*, 82).

Il ne me reste de Buenos Aires qu'une version en blanc et noir, comme on le dit d'un film, sans noir ni blanc absolus cependant, mais toute mélangée de nuances de gris. Aussi, la prolifération en damier des maisons que contiennent quatre avenues parallèles, du fleuve jusqu'à la plaine, ne recèle-t-elle dans le souvenir des vraies couleurs, si l'on excepte le bleu ciel de la robe en mousseline de Judith, et le bleu-violet d'un jacaranda en fleur aux abords du cimetière de la Recoleta. (HB, *NRJ*, 225)

À la vision d'Eduardo Manet s'oppose le cas de Buenos Aires qui est la « ville au plan tronqué » (HB, *TDS* (FR), 96). Elle entraîne l'apprentissage de la peur et de la faim. La première leçon que Hector Bianciotti apprend dès son arrivée dans la capitale argentine, consiste à soupçonner et à reconnaître les agents de la police qui amenaient au poste un grand nombre de citoyens sous n'importe quel prétexte. Un simple écart de la norme vestimentaire suffisait à être arrêté. Ces agents se fondent dans la foule, portent un chapeau de feutre et des imperméables, marchent à deux dans la rue ou en voiture. Bianciotti raconte que la peur monte, grandit et demande d'aiguiser la vue et l'ouïe. Elle « accélérât le rythme de [son] sang, puisant dans le sentiment d'un danger immémorial, aussitôt matérialisé au coin de la rue » (HB, *NRJ*, 226). Le conte de Julio Cortázar « La Banda », extrait de son livre *Final del juego*

³²⁹ Alejo Carpentier, « Habana » dans Víctor Fowler et Carmen Berenguer, *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 2005, p. 119.

³³⁰ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral, coll. « Biblioteca breve », 2000, p. 12. [Texte original : « [...] el solar era una mera degradación de casa solariega, la palabra cortada, el edificio transformado en falansterio »]

³³¹ *Ibid.* [Texte original : « [...] la ciudad hablaba otra lengua, la pobreza tenía otro lenguaje »]

(1956), reflète ce que Bianciotti évoque dans sa trilogie autofictionnelle. Le péronisme est une réalité tandis que l'image de l'Argentine, en tant que pays civilisé, est une illusion. Le cauchemar ne finit jamais. Les habitants sont en état d'alerte, raison pour laquelle il faut fuir. Cependant, que ce soit à Rome ou à Madrid, Bianciotti ne pourra pas être complètement libre et il garde « l'habitude de l'Argentin qui, sous Perón, regardait à droite et à gauche » (HB, *PLA*, 250). À Buenos Aires, il fallait passer inaperçu, éluder la mode vestimentaire, surveiller son pas, s'interdire toute nonchalance, tourner la tête constamment et surtout éduquer « l'oreille à capter ce qui échappe aux yeux » (HB, *PLA*, 250).

À l'apprentissage de la peur succède l'expérience de la faim. Elle commence à Buenos Aires, dans une pension située à la frontière des quartiers du port, proche des bars à matelots et des vestibules troubles. Trois pâtés de maisons séparent ces deux mondes et l'écrivain dit ressentir une certaine nostalgie de ces antres qu'il n'a pas pu connaître à cause de la timidité et du manque d'argent. La figure du flâneur réapparaît comme un « voyageur à la dérive, et, seule une détresse extrême et sans cesse renouvelée pourrait [lui] procurer un but » (HB, *NRJ*, 230). Il est « [t]oujours prêt à [se] précipiter dans les bas-fonds » (HB, *PLA*, 68) parce que la connaissance de la faim et de l'amour se fait dans la nuit. Dans une brasserie mythique de Buenos Aires, il rencontre Aníbal et Hermes. Les deux policières le prennent sous leur protection, mais lui rappellent une fois de plus la peur et l'air de menace qui plane sur la ville. La nuit est le moment où se fait l'apprentissage de l'amour à Buenos Aires et à Rome. Dans la capitale italienne, il rencontre Orazio avec qui il parcourt des rues qui ne mènent nulle part. Les leçons qu'exprime Bianciotti s'inscrivent dans les thématiques de la littérature argentine du XX^e siècle avec le postulat que là où la faim est présente, il y a un roman³³². C'est à Madrid qu'apparaît l'expérience de la prostitution, décrite comme le fait « d'empêcher que l'orgueil se réveille » (HB, *PLA*, 226). Nous voyons comment les quatre ans passés dans la capitale argentine ont été utiles pour la survie de Bianciotti en Europe et lui ont fait cultiver « une certaine nostalgie de l'avenir » (HB, *TDS (FR)*, 96).

Eduardo Manet aborde autrement la vie nocturne de La Havane. Les journaux et revues de l'époque témoignent qu'elle était intense. L'écrivain mentionne qu'une accumulation des clichés sur l'île d'avant la révolution existe, car elle était considérée comme le « bordel de l'Amérique » (EM, *UCP*, 24), où la vie culturelle est effacée. Il a voulu en parler dans ses romans, mais « pour les Français, c'est un peu difficile d'imaginer, d'y croire parce qu'ils ne connaissent que Cuba d'après la révolution » (EM, *Entretien*, 42). Il décrit ce qu'il

³³² Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, op. cit.*, p. 199.

retrouve dans la nuit, une « ville cosmopolite, ville balnéaire, ville culturelle, ville plaisir » (EM, *MAC*, 118). Si la capitale avait son « lot de marginaux et de miséreux, elle ne cessait de se développer et s’embellir » (EM, *MAC*, 84). Dans les années 1940, les grandes compagnies de théâtre, de danse européenne, les grands solistes, les musiciens, les chanteurs classiques et populaires avant de se rendre en Amérique latine passaient par La Havane. Cette intense vie culturelle anime ce que Manet appelle la « Havana by night ». Il emprunte ce terme à Cabrera Infante qui la décrit dans ses romans, avec sa vie nocturne qui commençait au port et dans les boîtes populaires de la plage de Marianao, pour finir au Eva’s Bar. Dans ces lieux, il était possible de découvrir un groupe musical ou des artistes. Le fait de les entendre faisait partie de l’éducation des jeunes de sa génération, marquant l’entrée dans l’âge adulte. Eduardo Manet décrit la « Havana by night » comme « vaste, pleine de richesses insoupçonnées » (EM, *ILV*, 63). Pour lui, il « passe des nuits entières à prendre le pouls de la ville dans [sa] longue-vue » (EM, *ILV*, 133 et 134) ou, comme l’évoque Cabrera Infante, il faut laisser la ville entrer en soi, pas seulement par les yeux, mais aussi par la peau³³³. Ainsi l’identification totale entre un homme et une ville est un signe supérieur de culture³³⁴. Cette Havane d’hier est insaisissable dans le temps et elle devient un espace qu’il peut seulement récupérer à travers l’écriture :

– *Oui oui./– Et le Neptuno./– Celui-là n’existe plus. –Et le Bar Inglés ?/– Il existe. /– Et le Scandinavian ?/– Il a brûlé celui-là, le Scandinavian./– Tu sais ?/– Oui./– Non./– Je n’ai pas connu le Peter-Peter du capitaine Peter Petersen. J’ai connu seulement El pajarito. (LM, *NDV*)*

Nommer des lieux disparus signifie raviver les souvenirs, créer des nostalgies futures et se placer comme un des derniers témoins de ce Valparaíso d’hier. Par l’écriture, Mizón entend deviner les fondations des lieux disparus qui sont devenus au présent les « maisons des paroles en ruines » (LM, *CNF*). Il veut redécouvrir la ville, ses quartiers, les collines, les ravins et des personnes insoupçonnées. Dans la section intitulée « Fantômes », des *Poèmes du Sud*, Mizón évoque les figures qui incarnent le passé de la ville : des hommes et des femmes qu’il avait vus sillonner la ville. Il mentionne notamment le vendeur de poisson dans le marché et sur le port, les faiseurs de tours, les photographes et vendeurs de glaces sur la place. Il y a aussi ces fantômes qui ont connu l’essor économique de Valparaíso : les gaspilleurs de fortunes, les vieux ouvriers qui firent les chemins de fer traversant le désert et

³³³ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un Infante difunto*, *op. cit.*, p. 18. [Texte original : « [...] y yo la veía tal vez demasiado, la ciudad entrándome no sólo por los ojos sino por los poros, que son los ojos del cuerpo »]

³³⁴ Gaston Barquero, « Palabreo para dejar abierto este libro », dans José Lezama Lima, *La Habana*, présentation Gastón Barquero; prologue de José Sariol, Madrid, Verbum, 1991, p. 15.

les ouvriers du port. En plus du passé historique, ils représentent les différents aspects de la vie urbaine. Dans son roman *Monica Sanders*, Salvador Reyes dit que, si le marcheur se place à une certaine hauteur de Valparaíso, il peut apprécier les différents aspects de la vie urbaine, qui cohabitent tout en étant séparés les uns des autres³³⁵. De même, Mizón retrace un parcours à travers la ville. Il commence dans le « quartier le plus pauvre/là où chante l'espace ouvert/entre le tumulte des machines cassées » (LM, *PDS*, 43). Il traverse les lieux qui rappellent le passé industriel de la ville comme les wagons rouillés du faubourg ferroviaire, les cours industrielles, les entrepôts des douanes pour atteindre les limites de la ville : « où l'asphalte recouvre les adieux/où le dernier tremblement de terre/rompit les degrés submergés » (LM, *PDS*, 23). Le Valparaíso de Mizón « est proche d'une beauté de la pauvreté » (LM, Entretien, 85), mais aussi du chaos. La pauvreté s'imprime dans la ville qui extrait son originalité de sa richesse intérieure, constamment nourrie par la nature, et la projette autour de soi³³⁶. Ces lieux et fantômes tutélaires se sont perdus dans la nuit du sud chilien, mais réapparaissent avec une aura d'amour et fantaisie.

2.5. Le non-retour et l'impossibilité de retrouver le passé

Que mon entourage soit reconnaissable et situé avec précision me dérange. Buenos Aires est une illusion, Montevideo un rêve, le fleuve qui les sépare n'existe pas. Aucune ville, ni pays, ni langue, ni amour ne sont miens. Ils ont l'air d'être miens, mais ils ne le sont pas, ils ne le seront jamais. (SBS, *JSSM*, 146 et 147)

Silvia Baron Supervielle comprend que le souvenir de sa ville natale lui fait défaut. Au fur et à mesure qu'elle flâne dans les rues de Buenos Aires, elle remarque les conséquences de la crise économique de 2001 qui continue à frapper le pays. Elle constate durant l'un de ses voyages de retour que la misère est la même, peut-être plus grande, sauf qu'elle est moins visible. L'écrivaine ne sait pas comment se conduire dans cette nouvelle réalité complètement différente de ce qu'elle avait connu dans sa jeunesse. Elle subit un « choc brutal » (SBS, *JSSM*, 219). Passé et présent entrent en conflit dans son esprit. En revanche, la crise économique de 2001 a renforcé son affection pour son pays et pour les siens. Elle a compris que ce sentiment ne peut s'effacer malgré le temps et la distance. Elle garde un fort lien avec ses proches, et les absents « les êtres restés là-bas, qui ne sont plus, [l']attachent à la ville [qu'elle a] quittée » (SBS, *ADF*, 36). Plus que la réalité, elle désire retrouver à nouveau le souvenir du pays d'enfance auquel elle s'est habituée. De son séjour à Buenos Aires, il ne

³³⁵ Salvador Reyes, *Mónica Sanders*, Editora Zig-Zag, S.A., 1951, p. 42.

³³⁶ *Ibid.*, p. 43.

reste que des espaces qui lui sont étrangers, qu'elle ne reconnaît plus. Les vieux souvenirs de la ville se superposent aux nouveaux espaces. Comme l'explique Alain Mascarou, il ne s'agit pas de retour « mais, à la place de celui-ci, un livre, livre du non-retour, de la récréation, à distance, de sa propre histoire³³⁷ ». Silvia Baron Supervielle déclare que l'éloignement est devenu sa véritable résidence. Lorsqu'elle est de retour sur l'île Saint-Louis, elle se plaît à penser à Buenos Aires sans l'avoir autour d'elle et elle peut « élaborer des fictions personnelles du retour³³⁸ ». La distance entre l'Argentine et la France crée ce que l'écrivaine appelle un « passé abstrait » (SBS, *JSSM*, 219), auquel elle s'identifie pleinement et où le verbe abstraire « c'est moins séparer que réunir³³⁹ ». Le passé représente aussi la nostalgie « de ce qui est parti, de ce qui nous a quittés, de ce qui n'est plus : le Paradis perdu » (SBS, *JSSM*, 230). Pour l'écrivaine, « il n'y a pas de Montevideo, ni de Buenos Aires, mais une ville mythique imaginaire » (SBS, *LPI*, 84 et 85). C'est un lieu inconnu où elle n'a ni pays, ni souvenirs, ni langue à se remémorer³⁴⁰.

Ils disent que je suis « arrivé », et je ne les contredis pas, alors que le mot me déplait puisque si, aujourd'hui je leur offre l'occasion de se réjouir, c'est que, telle tâche accomplie, j'ai sans répéter eu à réussir la suivante, obligé d'épuiser un autre chemin, chaque réussite alourdissant la conscience de mes carences, de sorte que, pour avancer, j'ai souvent emprunté des tunnels, dans l'angoisse de ne pas atteindre la clarté, là-bas, tout au bout, fût-ce pour m'accorder une pause. (HB, *TOA*, 12 et 13)

Dans le troisième volet de sa trilogie autofictionnelle, Hector Bianciotti veut imiter l'oiseau de la mythologie qui vole en arrière pour savoir d'où il vient. Le voyage à Cumiana, pays de naissance du père, a deux objectifs. Premièrement, il s'agit de partir en reconnaissance du passé, comme pour obtenir un moyen d'enrichir l'avenir. Deuxièmement, Bianciotti souhaite « déposer [sa] langue natale sur le lieu de la naissance du père » (HB, *TOA*, 145), ce qui lui procure un « point d'arrivée » (HB, *TOA*, 140). Il pourra ensuite emprunter la voie de la langue française. En Argentine, l'écrivain raconte le retour attendu par les membres de sa famille. Cependant, ils ne savent pas les obstacles qu'il a dû affronter lors de ses premières années en Europe où le ridicule et le tragique se sont entremêlés. Face à cette méconnaissance, l'écrivain doit « jouer le rôle de l'inconnu qu'on célèbre » (HB, *TOA*, 134)

³³⁷ Alain Mascarou, *Une voix entre deux rives : Silvia Baron Supervielle, op. cit.*, p. 23.

³³⁸ Sylvia Molloy, « A modo de introducción. *Back home: un posible comienzo* », dans Sylvia Molloy et Mariano Siskind, *Poéticas de la distancia : adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2006, p. 20.

³³⁹ Alain Mascarou, « Choses muettes, tacites images. Poésie et abstraction dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire, op. cit.*, p. 44.

³⁴⁰ Silvia Baron Supervielle, *L'Alphabet du feu, op. cit.*, p. 145.

après que son œuvre a obtenu une renommée dans le champ littéraire français, ce qui lui vaut de porter une « couronne chimérique » (HB, *TOA*, 134).

À Cumiana, il est « l'inconnu [...] le fils d'un enfant du pays émigré » (HB, *TOA*, 134), le fils prodigue tandis qu'à Buenos Aires, il joint « les gloires de la brève histoire argentine, et la gloire des héros immédiats » (HB, *TOA*, 105). Malgré cette renommée, l'écrivain ne tient à se réconcilier ni avec le pays du père ni avec le sien. Si, par le passé, il avait demandé au cimetière de Cumiana un lieu de sépulture, aujourd'hui il le regrette. Ruiz, son ancien camarade du séminaire, lui suggère de choisir, comme lieu de demeure finale, le cimetière de Córdoba. L'écrivain refuse, car la boucle ne serait pas bouclée, dit-il à Ruiz. Il ne cède pas à ce « penchant au pathétique et [au] goût presque religieux de la symétrie » (HB, *TOA*, 166). Bianciotti sait qu'il est cet étranger, celui « qui devait l'être partout, qui portait sur le visage ce peu de destin que confère l'exil » (HB, *SMC*, 23). En plus de la reconnaissance obtenue en Argentine, l'écrivain retrouve le pays encore endolori par la dernière dictature. Ce qui montre que la manière de regarder le paysage urbain détermine aussi la fin d'une période socio-politique trouble, car, cette fois, il peut voir et admirer Buenos Aires. Si par le passé il devait regarder de droite à gauche pour se protéger, lors de son retour il peut « lever la tête³⁴¹ » pour admirer le gratte-ciel le Cavanagh et la beauté des arbres tels que le jacaranda et l'ombú. De même, l'allure des passants montre bien ce changement quand ils répondent avec un sourire aux demandes de renseignements, démontrant « que les mauvaises années appartenaient au passé » (HB, *TOA*, 106).

*Peut-être est-il venu le moment de retourner dans ma patrie ?/se dit Raul Diaz/La terre-qui-brûle-
au-dedans-à-l'embouchure-de-la-lune-stérile (LM, NDV)*

Comme le naufragé Raul Diaz, Luis Mizón flotte sur son radeau et proclame d'une voix forte que personne ne peut lui enlever sa province interne. Pour exorciser le danger de l'oubli, il lui faut reconstruire Valparaíso en écoutant la musique des images. Il s'abrite et s'oriente avec celle-ci qui est « l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos³⁴² » de l'exil. Le naufragé, couché sur son radeau, rêve et respire « les parfums de son enfance à Valparaíso » (LM, *NDV*) et entend « la mélodie qui fait elle-même un paysage sonore, et prend en contre-point tous les rapports avec un paysage virtuel³⁴³ ».

³⁴¹ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada, op. cit.*, p. 128. [Texte original : « Ahora me doy cuenta de que entonces no se miraba la ciudad, se miraba a derecha e izquierda, pero no se levantaba la cabeza. Esto ya no tiene nada que ver con la dictadura, pero también descubrí los árboles... los jacarandés »]

³⁴² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 382.

³⁴³ *Ibid.*, p. 391.

Comme la mouette qui survole le radeau, le poète marque « une croix invisible dans chaque lieu de mémoire, dans chaque image du jeu et des mystères flottants qui entourent [son] naufrage » (LM, *NDV*). Ainsi le poète fait-il un amalgame du temps et de l'espace qui opposent l'ici-là-bas à l'avant-maintenant³⁴⁴.

Dans son imaginaire, Valparaíso devient une sorte d'Ithaque et comme Ulysse, il doit lutter contre les éléments et les ennemis. Il faut qu'il soit rusé pour retrouver son pays natal à travers l'écriture qui devient une Odyssée. Ce poème ancien est contemporain pour Mizón parce qu'il reflète la violence que subit l'exilé : « [ç]a fait partie de ce retour pas abouti, ça fait partie des fantasmes de tous les exilés » (LM, Entretien, 78). L'Odyssée, selon François Hartog, n'est « rien d'autre qu'un voyage de retour³⁴⁵ ». Comme Ulysse, Mizón fait l'expérience de ne pas reconnaître sa terre natale et de ne pas pouvoir se reconnaître dans les siens³⁴⁶. Pour lui, le retour n'est pas abouti. La débrouillardise de l'exilé est semblable à la ruse du héros grec. Chaque obstacle a pour objectif d'enrichir leur expérience et, comme l'indique Constantin Cavafy, de « souhaite[r] que la route soit longue / pleine d'aventures, pleine d'enseignements³⁴⁷ ». Retourner à cette Ithaque valparaisienne signifie être attendu par une femme. Dans les recueils *Chants de la nourrice folle* et *Le Naufragé de Valparaíso*, Mizón veut montrer que « presque dans tous les ports, il y a un côté très féminin » (LM, Entretien, 77). Les marins et les naufragés ont besoin de cette présence féminine, presque maternelle. Laura, restée au port et attendant Raul Diaz, « ramasse/les morceaux de son corps/dispersé dans l'oubli » (LM, *VR*, 87). De même, la nourrice folle, inspirée de l'Odyssée, est la « reine du naufrage qui nous apprend à vivre » (LM, *CNF*). Elle est la seule à reconnaître l'exilé et elle incarne le désir nostalgique de rencontrer à l'horizon le fantôme du sein maternel³⁴⁸ :

Mais ces souvenirs qui font émerger des images, des sons, des mots enfouis en moi depuis si longtemps sont-ils vraiment réels ? N'est-ce pas plutôt ma propre vision qui fait renaître du passé des scènes gravées dans ma mémoire comme des marques brûlantes ? Peu importe. [...] les images sont bien là, et je n'ai qu'à fermer les yeux pour voir, pour entendre.
(EM, *LM*, 8)

³⁴⁴ Ana Vazquez et Ana Maria Araujo, *Exils latino-américains, op. cit.*, p. 11.

³⁴⁵ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse : récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 24.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Constantin Cavafy, *En attendant les barbares, op. cit.*, p. 61.

³⁴⁸ Michel Collot, *La Poésie moderne de l'horizon, op. cit.*, p. 124.

Sylvia Molloy explique que le passé peut être intégré au présent par la pratique de la nostalgie³⁴⁹. L'effervescence de La Havane d'hier est restée marquée à jamais en Manet, parce qu'il est devenu « accro à la ville, à son rythme, à ses habitudes honnêtes, ses folies indécentes et ses écarts » (EM, *MAC*, 113). Quand Emma Alvarez demande à Julian Sargats de lui raconter « le Cuba [qu'il a] connu » (EM, *RC*, 136), il comprend qu'il doit faire usage de la mémoire et de l'imaginaire, marquant la « différence entre vivre à Cuba et imaginer Cuba de loin³⁵⁰ ». En évoquant son île dans les règles de la langue française, il incarne l'expression d'une plus profonde cubanité³⁵¹. Eduardo Manet est nostalgique de Cuba et des îles de la Caraïbe. Il les appelle « des îles magiques » (EM, Entretien, 30), car tout ce qui l'entoure est « incomparable, la mer, le soleil et le vent, tout y a une autre saveur, une couleur différente » (EM, *RC*, 136 et 137). Dans ses romans, il décrit tous les recoins de la ville de La Havane en puisant dans ses propres souvenirs. Quand ils sont insuffisants, il fait appel à ceux de ses amis qui l'ont connue, pour pallier la nostalgie de « ce pays absent qui [lui] fait mal » (EM, *ADE*, 24). Retourner sur l'île c'est être face au Cuba de la période spéciale que l'écrivain décrit dans *La Sagesse du singe*. Entre les zones touristiques et les habitants de l'île, « [l']insolence du capitalisme et la misère du socialisme font bon ménage » (EM, *SDS*, 204). En effet, Guillermo Cabrera Infante exprimait son mécontentement en disant que Castro avait transformé La Havane en ruine qu'il voulait dorénavant restaurer³⁵². Nous ne sommes plus face à cette ville prodigieuse que l'écrivain avait tant aimée, mais face à une ville fantôme. Elle est partagée entre la misère et la splendeur où des quartiers sont sacrifiés pour faire place à des habitations de luxe. Les touristes « ne verraient de la capitale cubaine que sa façade dorée et restaurée » (EM, *SDS*, 213). Cependant, un regard aussi profond que celui de Mauricio Gomez-Ravel découvre que, derrière la façade, une autre réalité existe comme la pauvreté et le manque de liberté. Le visiteur est pris d'assaut par une « crise morale » (EM, *ADE*, 17). Il faudrait alors écrire, réécrire pour reconstruire la Cuba d'hier qui existe encore dans la mémoire. L'écrivain nous a confié lors de l'entretien qu'il n'a jamais quitté l'île. C'est pourquoi, dans ses romans, il n'a jamais cessé d'écrire sur Cuba alors qu'il aurait pu aborder des sujets différents. Eduardo Manet comprend que sa destinée d'exilé est déterminée par le voyage et l'errance. Ses propres personnages sont piégés entre deux feux

³⁴⁹ Sylvia Molloy, *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de cultura económica, 1996, p. 120.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 128.

³⁵¹ Laura Scarabelli, « La Habana imaginada de la Condesa de Merlin », *op. cit.*, p. 407.

³⁵² Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, *op. cit.*, p. 125. [Texte original : « Castro, casi César, convirtió La Habana en una ruina que ahora restaura. El proyecto de Nerón era grandioso ; los propósitos de Castro, miserables »]

et vivent dans un combat permanent entre ici et là-bas. Face à l'impossibilité d'y revenir, Manet doit aller « au-delà, trouver une terre, un pays [auquel il] puisse s'identifier » (EM, *SDS*, 97). Tel est le souhait de Julian Sargats, quand il veut éloigner Emma de la Petite Havane pour habiter dans un bout d'île déserte. Là-bas, ses enfants « parleront une langue de [leur] invention, une langue où les mots de calle Ocho de La Havane, grande ou petite, de Castro et de communisme seront proscrits » (EM, *RC*, 154).

2.6. Entre les frontières

On part avant de partir. Partir ne change rien et arriver ailleurs non plus. Mais l'éloignement libère et purifie. (SBS, *DDM*, 136)

Il éprouva vraiment la notion de « frontières ». Ce fut pour lui un enseignement inattendu. Il se rendit compte qu'il avait vécu de longues années dans un état de folie douce. (EM, *SDS*, 132)

La frontière est conçue comme une limite, une ligne de démarcation entre deux espaces géographiques. Elle est aussi un lieu où se produisent la mobilité et l'interaction entre les passants et leurs langues, ce qui permet de concevoir « un monde possible³⁵³ ». Ces voyageurs sont « *atravesados* » (traversés) par cet espace. Ils deviennent eux-mêmes des postes-frontière mobiles parce qu'ils sont des deux côtés : dedans et dehors en tant qu'intermédiaires, passeurs et traducteurs³⁵⁴. Par la figure de la frontière, nos écrivains veulent montrer qu'il existe une autre manière d'habiter dans le monde sans avoir recours « aux figures désuètes de l'appartenance et du sentiment national³⁵⁵ ». En analysant le corpus, nous avons trouvé un lieu en commun dans l'œuvre d'Eduardo Manet et de Silvia Baron Supervielle : Irún, ville appartenant au Pays basque espagnol à la frontière avec la France. Dans ce lieu, l'un et l'autre peuvent s'abandonner à une douce désorientation qui ébranle l'espace, le temps et la langue quand ils « circulent dans le maillage de fils entre les deux pays³⁵⁶ ». Dans *La Sagesse du singe* et *D'amour et d'exil*, Mauricio Gomez-Ravel et Leonardo Esteban partent dans une quête identitaire attachée à l'espace. Les deux personnages sont attirés par le Pays basque français et espagnol. Ils sont à la recherche de leur identité, de leur

³⁵³ François Soulages, « Pluralité positive de langues & des frontières », dans François Soulages (dir.), *Les Frontières des langues*, préface de Danielle Tartakowsky, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2017, p. 12.

³⁵⁴ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 7.

³⁵⁵ Simon Harel, *Passages obligés de la littérature migrante*, *op. cit.*, p. 229.

³⁵⁶ Ana M^a Manzanas, « Border Dynamics : From Termitus to Terminator », dans Ana M^a Manzanas (éd.), *Border Transits Literature and Culture across the line*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2007, p. 1.

propre Moi et de leur passé dans l'exil volontaire³⁵⁷. Le roman de Silvia Baron Supervielle, intitulé *La Douceur de miel*, retrace le voyage de Loïc Le Guen. Il part du nord, en Bretagne et descend dans le sud, jusqu'à arriver à Elizondo, lieu de naissance de sa grand-mère paternelle. Deux démarches sont identifiées chez Eduardo Manet et Silvia Baron Supervielle. La première apparaît avec Mauricio Gomez-Ravel dans *La Sagesse du singe* qui devient un homme-frontière pour se réconcilier avec ses propres contradictions. La deuxième se présente dans *D'amour et d'exil* et *La Douceur de miel*, où il s'agit de revenir là où tout a commencé : le premier exil. Ainsi, Leonardo Esteban part à la recherche des traces d'Antton Altuna, son parrain basque, et Loïc Le Guen revient au pays de naissance de sa grand-mère paternelle. Dans les deux cas, le temps et l'espace ne sont pas des structures fixes, mais ils sont à reconstruire grâce au dialogue avec d'autres histoires, lieux et langues.

Il aimait traverser la baie de Chingaudy pour le plaisir de changer de langue et d'habitudes. Côté français, on déjeune à treize heures, côté espagnol à quinze heures. (EM, *SDS*, 132)

Loïc prend la direction d'Irún, puis celle de Navarre à l'ouest. La Bidassoa, qui sépare et relie la France et l'Espagne sur une dizaine de kilomètres, semble le conduire. (SBS, *DDM*, 110)

Mauricio Gomez-Ravel comprend qu'à une frontière, la fixité langagière et identitaire est presque impossible. Plutôt que de le traverser, il est traversé par cet espace et il éprouve le plaisir de changer de langue et d'habitudes. Au sein de ce passage, il découvre la langue hybride des chauffeurs routiers italiens, espagnols et français : « *Me pones un peu plus de pomodori en el assiette, maja !* » (EM, *SDS*, 132). De même, Leonardo Esteban et Berta María, après avoir passé la frontière entre Hendaye et Irún, sont entourés par différentes langues dans le bistrot où ils entendent le basque, le castillan, l'italien, le portugais. La frontière favorise des pratiques plurilingues dans un espace qui fait « tenir ensemble » des éléments hétérogènes³⁵⁸. Les personnages de Manet n'ont pas besoin de passeport pour traverser la frontière. Elle s'ouvre à eux sans aucune formalité. Mauricio Gomez-Ravel appartient « à la famille de ceux qui aimaient et reconnaissent leurs semblables dans ce kaléidoscope de mélanges et d'errances » (EM, *SDS*, 133). Eduardo Manet, avec son bagage culturel, considère que l'avenir du monde est dans les métissages parce qu'il y a la « possibilité de sentir et de réagir en se dédoublant » (EM, *RC*, 274). Selon Nancy Morejón, le métissage n'est

³⁵⁷ Verena Berger, « Des identités "entre les cultures" : Cuba, Porto Rico, la France et le Pays basque chez Eduardo Manet », dans *La Littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*, op. cit., p. 139

³⁵⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 398.

concevable qu'en tant que composante active de la transculturation³⁵⁹. En effet, le poète Nicolás Guillén considère que le phénomène du métissage est un pilier formateur de l'identité. Il est indissociable du processus de transculturation tout en ayant une dimension universelle³⁶⁰. Manet estime que Guillén a « compris mieux que personne, que le métissage était la plus grande richesse de l'île » (EM, *MAC*, 104). Ainsi, la frontière est le lieu archétypal du métissage des langues et des cultures, et Mauricio Gomez-Ravel comprend que l'expérience migrante, la multiculturalité et le plurilinguisme ne sont pas une menace³⁶¹.

Pour Silvia Baron Supervielle, la séparation entre Bayonne et Saint-Sébastien dessine une frontière contigüe qui sépare l'Espagne et la France. L'Espagne est le pays des ancêtres de sa mère et la France de ceux de son père. Certains d'entre eux ont traversé l'Atlantique. L'écrivaine raconte être revenue avec son père pour revoir cet « arrière-pays » (SBS, *ADF*, 8) en parcourant les petits villages de campagne et les cimetières. Certains noms gravés dans les tombeaux rappellent ceux de sa famille, des amis, des rues de Buenos Aires et de Montevideo. L'écrivaine les prononce « en espagnol, puis en français, en changeant de place l'accent d'intensité » (SBS, *ADF*, 8). Cette expérience avec la frontière renforce son intention de ne pas s'adapter ni de s'enraciner dans un lieu ou une langue fixe. Dans *La Douceur de miel*, Loïc Le Guen refuse de devenir comme ces gens qui se déplacent et qui finissent par s'adapter à de nouvelles coutumes et parler des langues étrangères. Dans la carte géographique qui guide son voyage, il repère l'île aux Faisans située au milieu du fleuve de Bidassoa, séparant et reliant la France et l'Espagne. L'histoire de cette île l'intéresse en raison d'un mariage entre les rois de France et d'Espagne, « tous les six mois, l'île était alternativement administrée par un pays puis par l'autre » (SBS, *DDM*, 111). Elle illustre le fait qu'il n'existe pas une fixité géographique ni langagière ni même une appartenance nationale parce qu'elle fait l'objet d'une alternance de souveraineté. Pour Silvia Baron Supervielle, l'île aux Faisans représente le lieu par excellence où ses personnages peuvent habiter :

³⁵⁹ Nancy Morejón, *Nation et métissage chez Nicolás Guillén. La question raciale*, trad. de l'espagnol Ndeye Anna Gaye, titre original, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Paris, Éd. Présence africaine, coll. « Situations et perspectives », 2013, p. 11.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

³⁶¹ Verena Berger, « Des identités “entre les cultures” [...] chez Eduardo Manet » dans *La Littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*, op. cit., p. 141.

Le nom de la vallée est énigmatique. Baztan, *bat han* en basque, signifie : « Là-bas, tous un », appellation d'égalité entre les habitants d'un lieu. (SBS, *DDM*, 154)

Parce que je suis persuadé que tout n'est que mélange et transmission sur cette terre, que les vivants font vivre en eux les morts, ceux qu'ils ont aimés ; que le passé et le présent cohabitent. (EM, *ADE*, 218)

Bien que la Bretagne soit un lieu où « les gens semblaient habitués aux croisières lointaines et aimaient les étrangers » (SBS, *DDM*, 15), Loïc Le Guen décide de partir vers le Sud pour oublier l'amour qu'il a pour Stella. Il finit par croire que plus il progresse dans cette direction, plus il est facile de s'évader, voire de disparaître pour « se transformer en un individu dépouillé de passé, de langue, de pays » (SBS, *DDM*, 28). Dans *D'amour et d'exil*, Leonardo Esteban comprend qu'en s'approchant du Sud il pourra découvrir l'histoire de son parrain et s'affirmer face à sa nouvelle condition d'exilé, pour devenir « un étranger sur terre » (EM, *ADE*, 228). Après avoir franchi la frontière d'Irún, les souvenirs du passé émergent chez Loïc Le Guen et Leonardo Esteban. Ils sont attirés vers l'exil comme une « brusque intuition³⁶² » qui leur a été léguée. Loïc Le Guen, au moment de son voyage, compte avec les souvenirs de la Navarre qui sont liés à ses ancêtres pour revenir peut-être vers eux. Partir, dans ce cas, signifie « commencer à vivre dans le passé » (SBS, *DDM*, 110), dans une sorte d'expérience mystique où avancer consiste à entrer « dans le pays de la prière et du partage » (SBS, *DDM*, 140). Loïc Le Guen ne cesse de se répéter, en reprenant la signification du nom de la vallée de Baztan : « Ici et là-bas, tous un » (SBS, *DDM*, 171). Ici, la frontière se dissout complètement pour devenir l'infini : elle ne peut ni être saisie ni être détenue³⁶³. Le pays du partage et de la prière reçue en héritage crée un manque chez ce personnage, un sentiment dont il ne peut pas parler et qui le condamne à mort quand il met fin à ses jours à Elizondo.

De la même manière, Leonardo Esteban fait un retour vers le passé « qui a pris possession de lui comme par envoûtement » (EM, *ADE*, 24). Dans ce roman, différents exils se superposent sur celui du protagoniste : l'exil volontaire et l'exil forcé. Le premier est l'exil de Mathias Zumarraga, oncle de son parrain. Il s'est battu contre les indépendantistes cubains durant la guerre de l'Indépendance et il est subjugué par la beauté de l'île et par ses habitants. Une fois que Cuba obtient son indépendance, Mathias Zumarraga décide de s'exiler volontairement et demande à Antton Altuna de venir le rejoindre un jour. Le deuxième exil est celui de son propre parrain qui a dû quitter l'Espagne pour fuir la mort après s'être battu

³⁶² Michel de Certeau, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, op. cit., p. 5.

³⁶³ *Ibid.*, p. 9.

contre le régime de Franco pendant la Guerre civile espagnole. Dans ce deuxième cas, l'exil est vécu comme une fatalité, un déshonneur, « un étrange malaise » (EM, *ADE*, 7) qui hante Antton Altuna. Ces deux expériences se retrouvent avec Leonardo Esteban. Il se sait prédestiné à l'exil depuis son enfance, quand il errait dans les rues de La Havane. Il franchit cette frontière imaginaire entre le régime castriste et la désertion. Elle l'amène vers la liberté qui n'a pas de prix. Une fois qu'il a traversé la frontière entre Saint-Sébastien et Bayonne, Leonardo Esteban sait qu'il devient un étranger partout et qu'il aura la destinée de Mathias Zumarraga et Antton Altuna, celle du non-retour.

En revanche, pour Hector Bianciotti, la frontière représente l'incertitude et la peur. Le voyage entrepris avec son ami peintre, Le Greco, commence en Italie, se poursuit en Autriche et s'achève à Zurich, en Suisse, par manque d'argent. De fait, ils doivent quitter la pension sans payer la note. Ils comptent sur l'aide du consul d'Argentine qui donne à chacun un billet d'avion et de train pour quitter le pays. De cette expérience, Bianciotti garde le souvenir de l'angoisse de ces heures passées dans la clandestinité avant d'atterrir à l'aéroport d'Orly. Il doit patienter avant d'être autorisé à passer quelques heures à Paris. L'attente fait de Bianciotti un « fugitif étourdi [parce que] le visa pour la France ne figurait pas sur [son] passeport » (HB, *PLA*, 200). Le statut de fugitif et de clandestin pèse lourd sur ses épaules. Il a besoin de porter un costume et une cravate pour se donner une allure différente. La peur se dissipe quand son ami Juan Prat, qui habite à Paris, et le consul argentin obtiennent un visa de quarante-huit heures non prorogées. Il ressent une telle joie qu'il voudrait « s'agenouiller, baiser le sol, rire à défaut de crier » (HB, *PLA*, 202). De ce court séjour, il confie avoir gardé un souvenir doux-amer entre la découverte de Paris qui symbolise la ville des villes et le désarroi de ne pas pouvoir y rester. S'y ajoute l'indifférence du Greco, son compagnon de mésaventures, qui fréquente certains lieux de Saint-Germain-des-Prés, entouré d'un cercle artistique dans lequel Bianciotti voulait entrer. Bianciotti doit se résigner à traverser une fois de plus la frontière, mais cette fois-ci vers l'Espagne qui lui offre la possibilité de vivre encore en Europe :

Délivré de la dictature sans boussole de Perón, que nourrissaient, au jour le jour, la chasse politique et la délation généralisée, j'entrai le 30 octobre 1955 dans l'Espagne noire du Caudillo, au despotisme de fer, quoique sans tapage. (HB, *PLA*, 204)

Passer d'un régime totalitaire à un autre le renvoie vers un échec qu'il doit à nouveau surmonter. Il témoigne que l'Argentine n'aime pas l'Espagne et cette certitude s'accroît quand il passe la frontière d'Irún. L'écrivain considère ce pays comme la « province de

l'Europe » (HB, *PLA*, 218). Il se sent en décalage avec le pays, sa culture et sa langue. À ce propos, il raconte qu'il a dû être doublé dans un film à cause de son accent argentin. Il décrit les conditions précaires qui signent le divorce d'avec la Mère-patrie. Bianciotti la qualifie d'intransigeante, d'abusive, d'inculte et de sombre³⁶⁴. Avant d'arriver en France, il a le sentiment d'être toujours de passage : un intrus dans son périple européen. Lors de son arrivée à Naples, il pense « être de trop » (HB, *PLA*, 28). Tout au long de son expérience migrante, ce sentiment se manifeste quand il est chassé des auberges, des maisons. Il ressent une certaine gêne quand il est le témoin indésirable de certaines circonstances. Être de trop signifie aussi ne pas être accepté par les autres à cause de sa langue, de ses manières. Il est obligé d'imiter, de mimer ou de vivre dans la dissimulation. Avant d'être consacré comme écrivain d'expression française, Bianciotti se trouve aussi à la frontière des langues en tant que lecteur, chez Gallimard, des ouvrages en italien et en espagnol. Selon Adéline Liébert, cette étape « n'avait été qu'un long prélude avant que Bianciotti soit enfin reconnu comme un lecteur avisé de langue française³⁶⁵ ». Il traverse pour la première et la dernière fois la frontière linguistique : aller de sa langue d'enfance à celle de son pays d'élection. La figure du passeur apparaît dans le deuxième volet autofictionnel et elle représente l'archétype de celui qui transforme toutes les frontières en ponts³⁶⁶. Marek, un des résidents de la maison de Domenica, est incapable de s'ancrer quelque part :

En tout, il ignorait les frontières, connaissait par apprentissage ou sagacité bien des langues, et aucune modulation de la culture occidentale ne lui était étrangère. [...] il était un passeur dont la perspicacité et l'altruisme confinaient à la divination, et au dévouement. (HB, *PLA*, 408)

D'origine balte, né en Estonie, Marek a également des origines prussiennes, irlandaises, lombardes et un apport incertain de sang juif. Il est la preuve que la richesse et la variété se trouvent dans une seule personne. Comme Adélaïde Marèse, qui contemple la foule hétérogène avec des rythmes de vie, des visions et des pensées différentes, il ne peut s'empêcher de « les voir un par un isolés » (HB, *SMC*, 112 et 113). Le cas de Marek représente ce dont Bianciotti se méfie : le « nomadisme intellectuel³⁶⁷ » empêchant d'avoir une « pensée stable » (HB, *PLA*, 409). S'intéresser à trop de choses ne lui permet pas de

³⁶⁴ Christian Lagarde, « De la pampa al quai Conti. Héctor Bianciotti, tránsito lingüístico y cultural », dans *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, *op. cit.*, p. 300.

³⁶⁵ Adéline Liébert, *L'Ici et le Lointain*, *op. cit.*, p. 80.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Kenneth White, « Avant-propos. Vers un monde ouvert » dans Sylvie Dallet et Élie Yazbek (dir.), *Savoirs de Frontières : Image, écriture, oralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Éthiques de la création », 2013, p. 15.

formuler une idée concrète, mais seulement des approximations. À chaque découverte d'un écrivain et d'un artiste, Marek entreprend le « passage d'une trouvaille à sa divulgation » (HB, *PLA*, 409) comme un pont communicant. Mais il « demeure pour lui-même à la dérive, dans l'incapacité de s'arrimer quelque part³⁶⁸ ». Le cas de Marek représente l'esprit européen avec un sens pratique de « la solution au problème de la vie » (HB, *PLA*, 410) : il est vain de s'attarder sur des difficultés qui gênent l'accomplissement de l'existence. C'est ainsi que Hector Bianciotti s'oppose à l'archétype du passeur qui transforme les frontières en ponts³⁶⁹. Comme l'explique Adéline Liébert, le passeur ne parvient pas à maintenir une cohésion suffisante à l'intérieur de soi pour créer une œuvre³⁷⁰. Par cette raison, Bianciotti ne se considère pas lui-même comme un passeur, peut-être par crainte de rester dans un entre-deux dans lequel il a peur de se perdre³⁷¹.

³⁶⁸ Adeline Liébert, *L' Ici et le Lointain*, *op. cit.*, p. 80-81.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 80.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

³⁷¹ *Ibid.*

3. Le temps vécu dans le récit migrant

Elle sentit que nous ne sommes jamais entièrement là où nous sommes, mais en arrière, dans le souvenir, ou au-devant, dans la terreur de l'espoir ; et que le monde, la vie, commencent là où nous ne pouvons pas être, même en imagination. (HB, *SMC*, 40)

Les mots d'Hector Bianciotti ouvrent une nouvelle section du chapitre qui analyse la configuration du temps dans les récits de nos écrivains et la valeur qu'ils lui accordent. À partir de ses propres expériences, chaque écrivain opère une *réinscription* de son temps phénoménologique³⁷² dans le temps cosmique. Il se produit des *variations imaginatives*³⁷³ parce que le temps du récit, explique Paul Ricœur, est libéré de toute contrainte³⁷⁴. Selon Letitia Trifanescu, l'espace-temps contemporain se caractérise par la production de nouvelles temporalités discontinues. Elles sont susceptibles d'engager des transformations dans les modes d'expression de soi, surtout dans le récit migrant qui ouvre toute une réorganisation de l'expérience temporelle³⁷⁵. La narration « re-signifie le monde dans sa dimension temporelle, dans la mesure où raconter, réciter, c'est refaire l'action³⁷⁶ ». La remémoration du passé lointain est de nature esthétique³⁷⁷ et forge un temps phénoménologique non-linéaire³⁷⁸. À partir de l'écriture, il est possible de réaliser différentes formes d'autofiguration, différentes formes textuelles, mais surtout des perceptions du moi qui fondent le texte de type autobiographique³⁷⁹. Nous verrons que le temps est utilisé de diverses façons dans le contexte du récit autobiographique. Chez Eduardo Manet, le récit de vie est synchronisé avec le temps historique. Dans le cas de l'autofiction chez Hector Bianciotti, le temps est rythmé par les souvenirs et le caractère fictif du récit. Il peut aussi bien suivre une chronologie ou avancer et reculer. Enfin, une fusion du passé et du présent peut avoir lieu, au point que le temps devient *complexe*³⁸⁰ par son indétermination. C'est le cas du journal et des lettres écrites à la mère chez Silvia Baron Supervielle.

³⁷² Paul Ricœur, *Temps et récit III, op. cit.*, p. 184.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 185.

³⁷⁵ Letitia Trifanescu, « "Le Je en migration" Temporalités des parcours et nouvelles rhétoriques du sujet », *Le Sujet dans la cité*, 2013/2, n° 4, p. 238 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2013-2-page-237.htm>, Consulté le 5/01/2023.

³⁷⁶ Paul Ricœur, *L'Intrigue et le récit historique, Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1983, p. 122.

³⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, titre original, *Estetika slovesnozo tvortestva*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 178.

³⁷⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit III, op. cit.*, p. 191.

³⁷⁹ Sylvia Molloy, *Acto de presencia [...]*, *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale, op. cit.*, p. 270.

Dans le contexte historique de la littérature hispano-américaine, les récits autobiographiques et autofictionnels sont davantage présents à partir des années 1960-1970³⁸¹. Au début du XX^e siècle, des récits autobiographiques apparaissent sous la plume de Rubén Darío et José Vasconcelos. Ils étaient davantage présentés comme des mémoires et ils n'avaient pas pour objectif l'exploration de soi³⁸². Dans les années 1970, l'essor de publications de récits autobiographiques³⁸³ s'intensifie et de nouvelles formes de récits de soi voient le jour. C'est le cas de l'autofiction auquel le champ intellectuel français s'est intéressé à partir des années 1980, suite à la publication du livre de Serge Doubrovsky, *Fils* (1977). En Amérique latine, à côté de l'intérêt que suscite l'autofiction en France, se déploie une réflexion autour du récit de témoignage. Cette forme narrative se rapproche de la problématique de l'autofiction. La relation réalité-fiction, l'incorporation de l'expérience de l'auteur et le brouillage des genres littéraires obéissent au milieu social, politique et culturel du continent conditionné par l'exil³⁸⁴. Le témoignage et les autres modes autobiographiques dans la littérature hispano-américaine ont presque les mêmes caractéristiques que ceux parus dans les littératures espagnole et française³⁸⁵.

Pour Sylvia Molloy, l'autobiographie issue de la littérature hispano-américaine a une certaine ambigüité et des contradictions donnant à certains récits une nature hybride et un caractère indéterminé. L'autobiographie est une re-présentation, car la vie est racontée comme un récit par le moyen de la remémoration³⁸⁶. Ce genre littéraire serait ainsi une forme d'exhibition³⁸⁷. D'autre part, l'autofiction ou « auto(r)ficción³⁸⁸ » est aussi la mise en scène d'un personnage fictif qui se déguise afin d'endosser le rôle de l'auteur ou inversement. Dans

³⁸¹ Julia Érika Negrete Sandoval, «Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea», *De Raíz Diversa*, vol. 2, n°2, enero-junio, 2015, p. 222.

³⁸² *Ibid.*, p. 224. L'auteur de l'article cite les titres de certains auteurs qui ont produit des textes du type autobiographique comme Rubén Darío, *La Vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915), *Ulises Criollo* et la série de volumes qui suivent de José Vasconcelos (1935-1939). Quant aux mémoires, elle indique les titres suivants : Jaime Torres Bodet, *Memorias* publié en deux volumes entre 1969 et 1971, l'autobiographie de Manuel Maples Arce, *A la orilla de este río* (1964), Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (1974) et Jorge Edwards, *Persona non grata* (1973).

³⁸³ Il s'agit de l'autobiographie de Victoria Ocampo publiée en six parties entre 1979 et 1984, José Donoso *Historia personal del Boom* (1983), les deux volets autobiographiques d'Augusto Monterroso, *La letra e, Fragmentos de un diario* (1988), les mémoires de Nicolás Guillén, *En la guerra de España : crónica y enunciados* (1988) et Bryce Echenique, *Crónicas personales* (1988).

³⁸⁴ Julia Érika Negrete Sandoval, «Tradición autobiográfica y autoficción [...] », *op. cit.*, p. 235.

³⁸⁵ À ce propos, consulter Manuel Alberca, *El Pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, coll. Estudios críticos de literatura, 2007, p. 301-307. L'auteur dresse un inventaire de récits autofictionnels espagnols et hispano-américains entre les années 1898 et 2007. Il avertit le lecteur que cette liste est non-exhaustive et que certains titres sont discutables et peuvent ne pas appartenir à cette catégorie.

³⁸⁶ Sylvia Molloy, *Acto de presencia [...]*, *op. cit.*, p. 16.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁸⁸ Vera Toro, Sabine Schlickers et Ana Luengo (eds.), *La Obsesión del yo. La Auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 16.

les deux cas, il existe une représentation théâtrale mimétique contemporaine du plaisir de jouer³⁸⁹. Dans l'autobiographie et l'autofiction, l'écrivain se partage entre la dissimulation et le dévoilement³⁹⁰. Dans *Mes années Cuba*, l'autobiographie et l'autofiction se retrouvent lorsque Eduardo Manet raconte son enfance et sa jeunesse. À l'intérieur du récit apparaît la figure de la mère fantasque qui « prenait un air de *mater dolorosa* » (EM, *MAC*, 10) face aux incohérences du récit de ses origines. Chez Hector Bianciotti, la vie est un théâtre. Dans sa trilogie autofictionnelle, le déguisement est une sublimation du jeu d'imitation du réel³⁹¹. En revanche, entre l'autobiographie et l'autofiction, surgit un troisième type de narration de soi. Ce dernier a un caractère indéterminé et prétend s'affranchir des genres canoniques et installer l'écriture dans un espace indéfini où elle échappe à toute classification³⁹². C'est la voie que prend le journal et les lettres destinées à la mère chez Silvia Baron Supervielle. Pour Luis Mizón, l'expérience de l'exil prend une coloration autobiographique. Elle est constituée par des impressions qui l'ont fortement marqué dans son enfance et sa jeunesse au Chili. Une écriture hybride partagée entre la mémoire et le lyrisme naît au sein de sa poésie. Chacun de nos écrivains capitalise sur son passé et sur une partie de son identité³⁹³. Selon Fernando Aínsa, « uno es lo que ha sido » (on est ce qu'on a été), car les expériences, les souvenirs et même les événements traumatiques nourrissent la mémoire qui reconfigure ensuite l'histoire personnelle³⁹⁴. La représentation du passé individuel et les souvenirs s'idéalisent à mesure qu'ils reculent dans le temps³⁹⁵.

L'écriture de soi se complexifie encore davantage lorsque l'écrivain se confronte au problème de l'être-dans-la-langue, qui est divisé, et du « trouble de l'identité », qui est lié à cette division³⁹⁶. Cette scission implique le rôle de la langue dans la construction du récit autobiographique ou autofictionnel qui ne s'effectue pas dans la langue maternelle. Un engrenage se met en marche, reliant la quête de soi à la langue qui devient une question existentielle. L'écrivain se place, selon Robert Jouanny, dans une dichotomie : enfance-

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Danielle Risterucci-Roudnicky, « Parler de soi dans la langue de l'autre entre dissimulation et dévoilement » dans Anne-Rachel Hermetet et Jean-Marie Paul (dir.), *Écritures autobiographiques : entre confessions et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 143.

³⁹¹ Vera Toro, Sabine Schlickers et Ana Luengo, *La Obsesión del yo*, *op. cit.*, p. 17.

³⁹² José Manuel González Álvarez, *En los «bordes fluidos», formas híbridadas en la escritura de Ricardo Piglia*, Alemania, Peter Lang, 2009, p. 47-48.

³⁹³ Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América latina*, Mérida, Centro de estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos (CERLAG), *El otro, el mismo*, 2003, p. 70.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Marc Crépon, *L'héritage des langues. Éthique et politique du dire, de l'écrire et du traduire*, séminaire 2020-2021, préface de Barbara Cassin, Paris, Fayard, 2022, p. 98.

maturité, pays natal-pays d'adoption, langue maternelle-langue d'adoption, fidélité-trahison, résurgences du vécu-évasion dans le rêve. Par l'écriture de soi, il peut exprimer cette pluralité déchirante et se demander « Qui suis-je ? » à travers la quête d'un véritable procédé littéraire³⁹⁷. Les écrivains allophones ont un rapport particulier à la langue d'adoption, selon Alain Ausoni, pour qui le translinguisme est « une expérience mémorable, gagnant à être explorée et rejouée dans l'écriture³⁹⁸ ». De plus, le pacte de lecture, qui scelle ce contrat autobiographique en langue étrangère, renvoie à un genre spécifique³⁹⁹ qui élargit et enrichit plus encore le récit. Ce dernier évolue en une enquête où les révélations successives, explique Danielle Risterucci, permettent à l'auteur de reconstituer la vérité au cœur de la symbolique des langues⁴⁰⁰. Chacun de nos écrivains façonne par l'écriture une esthétique de la vie⁴⁰¹, définie par le fait que les souvenirs qu'ils évoquent sont enrichis et modifiés quand ils sont écrits en français⁴⁰². En revanche, il est possible que la singularité de ces souvenirs soit compromise par le fait de les avoir écrits dans une langue différente. Comme le suggère Marc Crépon, tant que ces écrivains se livrent « dans la langue de l'autre, dans les généralités d'un langage commun, le témoignage voit son irréductible singularité sacrifiée⁴⁰³ ». Dans ce cas, l'écrivain a recours à une sorte de traduction quitte à se trahir, en utilisant des mots qui ne lui appartiennent pas pour raconter son récit de vie. Il s'agit d'une traduction intralinguale⁴⁰⁴ où l'écrivain, en se servant de la langue française, invente une autre langue même si en apparence cette première ne semble pas être bousculée.

Cette section vise à étudier les questions suivantes : la première approfondira les volets autobiographiques d'Eduardo Manet où l'enfance et la jeunesse sont en synchronie avec les faits historiques qui ont touché son île natale. L'écrivain se place au cœur des transformations sociétales de Cuba dont il a été soit participant, soit témoin, avant et après la révolution cubaine. Dans la deuxième partie de notre analyse, nous déterminerons comment l'autofiction a permis à Hector Bianciotti de tisser le tapis de sa vie avec le réel et la fiction. Il aborde les thématiques qui l'ont obsédé depuis l'enfance et qui deviendront les pivots narratifs de son œuvre. Au passage, nous nous attarderons sur la représentation de

³⁹⁷ Robert Jouanny, *Singularités francophones ou Choisir d'écrire en français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2000, p. 144.

³⁹⁸ Alain Ausoni, *Mémoires d'outre-langue : l'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine érudition, 2018, p. 33.

³⁹⁹ Danielle Risterucci-Roudnicky, « Parler de soi dans la langue de l'autre [...] » dans *Écritures autobiographiques : entre confessions et dissimulation*, op. cit., p. 144.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 177.

⁴⁰² Danielle Risterucci-Roudnicky, « Parler de soi dans la langue de l'autre [...] », dans *Écritures autobiographiques : entre confessions et dissimulation*, op. cit., p. 153.

⁴⁰³ Marc Crépon, *L'Héritage des langues*, op. cit., p. 91.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 71.

l'événement historique chez nos écrivains, à travers deux figures : Eva Perón et Fidel Castro, réputés être deux comédiens hors pair. Dans un troisième temps, nous examinerons le type d'écriture de soi hybride qui pousse les limites de l'autobiographie chez Luis Mizón et Silvia Baron Supervielle. Bien que la poésie de Mizón soit marquée par ses impressions de la nature chilienne et des livres de son enfance et de sa jeunesse, la tonalité autobiographique de ses poèmes a permis de les moduler pour les condenser en quelques instantanés. Enfin, nous étudierons comment Silvia Baron Supervielle se refuse à toute démarche autobiographique, en optant pour deux stratégies qui sont le journal et l'épistolaire. Dans son écriture, ces deux genres sont dénaturés au profit d'un espace et d'un temps indéterminés mettant en évidence, une fois de plus, son désir de liberté.

3.1. Eduardo Manet et ses années cubaines

Le temps a passé, « l'eau du fleuve remonte à sa source », comme dit le proverbe espagnol. [...] Pour signifier aux spectateurs le temps qui passe, les films de l'époque usaient d'une convention visuelle : on faisait tomber une à une les pages d'un calendrier. (EM, *MAC*, 60)

Lors de notre entretien, Eduardo Manet nous a fait part de la dichotomie dans laquelle il vit malgré ses années en France. « J'écris en français, mais j'écris sur Cuba sans m'en rendre compte, livre sur livre, mais c'est comme ça » (EM, Entretien, 38). Après son exil volontaire, l'écrivain n'a pas pu s'empêcher de revenir sur son enfance et sa jeunesse pour nourrir son œuvre littéraire et pour raconter le Cuba d'avant la révolution. Les deux volets autobiographiques *Mes années Cuba* (2004) et *Un Cubain à Paris* (2009) placent Eduardo Manet comme un trait d'union entre Cuba et la France. Il a participé activement à la vie culturelle de ces deux pays. Il se remémore ces années-là en se demandant « qu'ai-je fait ? » pour répondre à la question « qui suis-je ? »⁴⁰⁵. Le parcours de l'écrivain cubain est marqué par le signe du double. Pendant son premier séjour en France, il a décidé que son destin était la France, qu'il voulait écrire en français, vivre à la française et devenir français. Dans cette période de sa vie, il n'a voulu ni parler ni lire en espagnol pour mieux se glisser dans la peau d'un français. Il dit avoir vécu dans une sorte de schizophrénie jusqu'au moment où il s'est rendu compte qu'il pouvait être les deux à la fois : « un écrivain français d'origine cubaine » (EM, *UCP*, 213). Manet écrit dans ses volets autobiographiques que « les liens de la langue

⁴⁰⁵ Robert Jouanny, *Singularités francophones, op. cit.*, p. 145.

ne correspondent pas toujours aux frontières nationales ou régionales⁴⁰⁶ » et qu'il est possible d'établir, ce que Pérez-Firmat appelle, « el diálogo de las lenguas⁴⁰⁷ » (le dialogue des langues).

Avant la publication de ses deux volets autobiographiques, deux romans sont sortis dans lesquels Manet a déjà repris des éléments de son enfance et de sa jeunesse : *La Mauresque* (1982) et *L'Île du lézard vert* (1992). Dans *La Mauresque*, il se sert de ses souvenirs d'enfance, dont une grande partie racontée par sa mère, pour écrire un « roman de formation⁴⁰⁸ ». *L'Île du lézard vert* se situe dans la période de l'adolescence et le narrateur est en quête de son identité pour s'affirmer dans le monde. Selon Phyllis Zatlin, les deux romans sont quasi autobiographiques car ils ont en commun la relation particulière des parents et l'héritage culturel de l'île⁴⁰⁹. D'après elle, ils pourraient appartenir à la catégorie du « fictionalized autobiographies » (autobiographie fictionnalisée). Les faits sont racontés à la première personne et de manière rétrospective : une perspective limitée dans un présent qui semble réel⁴¹⁰. De plus, les narrateurs n'ont pas de nom, ce qui pourrait renvoyer le lecteur au nom de l'écrivain indiqué en couverture. Finalement Phyllis Zatlin conclut qu'il n'existe pas une correspondance entre les années où se déroulent les deux récits et l'âge de l'écrivain, empêchant de déterminer si *L'Île du lézard vert* est la continuation de *La Mauresque*. S'ajoute aussi le fait que Manet a introduit des éléments fictifs dans ses souvenirs, ce qui invalide leur classement dans les romans autobiographiques.

Dans la quatrième de couverture de *Mes années Cuba*, le texte est jugé comme inclassable, car tout est vrai, mais tout semble légendaire. De même dans *Un cubain à Paris*, les années parisiennes sont décrites comme une éducation sentimentale, littéraire et existentielle. Les deux volets autobiographiques sont traversés par la même question : Manet appartient-il finalement à Cuba ou à la France ? Ces textes sont des témoignages réels d'une période historique de Cuba et du champ culturel franco-parisien. Nous pouvons considérer qu'ils s'inscrivent dans une double tradition littéraire : européenne et hispano-américaine. Dans la tradition européenne, il s'agit de l'autobiographie que Philippe Lejeune définit comme le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre vie, en particulier de sa personnalité⁴¹¹. Ce type de récit implique de signer un pacte

⁴⁰⁶ Gustavo Pérez-Firmat, *Tongue Ties. Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 2.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰⁸ René Pomeau, « Note sur Candide », dans Voltaire, *Romans et contes*, chronologie, préface et notes par René Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1966, p. 175.

⁴⁰⁹ Phyllis Zatlin, *The novels and plays of Eduardo Manet*, *op. cit.*, p. XII.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹¹ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, A. Colin, coll. « Coursus, Série Lettres », 2010, p. 12.

autobiographique avec l'identité : l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont le même sujet. Le deuxième élément du pacte est que le narrateur s'engage à offrir au lecteur un récit de vie réel et qui ne prétend pas ou ne fait pas semblant d'être réel⁴¹². En revanche, Manuel Alberca prévient que l'écrivain peut omettre certains passages de sa vie, volontairement ou involontairement, ce qui ne signifie pas que le récit soit fictif. À ses yeux, la mémoire est fragile et il n'est pas possible d'être complètement fidèle au passé⁴¹³. Ainsi, plus qu'un genre, l'autobiographie est un contrat de lecture⁴¹⁴ que l'auteur signe avec le lecteur.

Eduardo Manet est en phase avec la tradition de la littérature hispano-américaine où le récit autobiographique fait figure de témoignage. Il est le témoin des changements qui ont traversé Cuba après la révolution et qui ont changé à jamais son histoire. Ici, l'écrivain ne parle pas seulement de son expérience individuelle, mais aussi du caractère collectif d'un tel événement. Comme le déclare Sylvia Molloy, ce type de récit est un exercice de mémoire tout en étant une commémoration rituelle où les souvenirs individuels se sécularisent et sont représentés comme des événements partagés⁴¹⁵. Le texte autobiographique n'a pas un format fixe parce que les styles peuvent varier. Seule une condition essentielle persiste et la légitimité du « Je » autorise le sujet du discours à prendre pour thème son existence passée⁴¹⁶. Nous nous intéresserons dans cette section au premier volet autobiographique d'Eduardo Manet, *Mes années Cuba*, où le temps phénoménologique et le temps universel sont deux lignes parallèles. Ces lignes traversent tout le récit et montrent le retentissement que les faits historiques ont sur chaque étape de la vie de l'écrivain. Manet recompose son destin personnel. Il veut élucider, au fond de lui-même, le sentiment d'être toujours divisé, de vivre dans un entre-deux depuis l'enfance. À la différence de *La Mauresque* et de *L'Île du lézard vert*, Manet ne reprend pas quelques passages de sa vie. Il revient sur la totalité de son existence pour rendre compte du cheminement qu'il a suivi et qui a fait de lui la personne qu'il est devenu au présent :

Certes ma naissance coïncida avec un tremblement de terre. Mais trois ans plus tard, Cuba « trembla » d'une autre manière. Nous sommes en 1933. La dictature du général Machado est de plus en plus contestée. (EM, *MAC*, 17)

⁴¹² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 36.

⁴¹³ Manuel Alberca, *El Pacto ambiguo [...]*, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 8.

⁴¹⁵ Sylvia Molloy, *Acto de presencia [...]*, *op. cit.*, p. 20.

⁴¹⁶ Jean Starobinski, *L'Œil vivant II. La relation critique*, édition revue et augmentée, Paris Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 111.

Lorsqu'il est questionné sur son intérêt pour l'histoire qui marque ses romans et ses pièces de théâtre, Eduardo Manet déclare que depuis l'enfance il a une « conscience très forte de l'Amérique latine » (EM, Entretien, 42) et des événements historiques qui s'y sont déroulés. Dans *La Mauresque*, il avait déjà développé parallèlement et consciemment son histoire personnelle et celle de son pays. Son écriture s'était alors accompagnée de documentation sur Cuba et l'actualité cubaine⁴¹⁷. *Mes années Cuba* suit la même voie parce que le récit de vie est lié à l'histoire locale et mondiale, telles des lignes « ouvertes, mobiles, indéniablement rhizomatiques, où tout est en relation avec tout sans pour autant fusionner⁴¹⁸ ». Dans ses romans et autobiographies, Eduardo Manet veut donner un sens et une cohérence à l'actualité depuis une vision critique du passé, car « l'histoire se relit en fonction des besoins du présent⁴¹⁹ ». Alejo Carpentier indique que l'écrivain latino-américain doit rompre avec les règles du temps traditionnel pour inventer un temps qui convienne à son sujet avec des techniques narratives à même de montrer sa vision de la réalité⁴²⁰. Le roman latino-américain doit avoir des plans et des actions parallèles afin que le sujet soit toujours relié avec le monde qui façonne sa manière d'être⁴²¹. Nous découvrirons comment Manet affiche une « intimité avec l'événement⁴²² », c'est-à-dire qu'il intériorise les périodes d'avant et d'après la révolution cubaine pour en montrer l'incidence sur sa vie.

Au cours de l'année 1933, trois événements se déroulent et déterminent la destinée de l'écrivain et de l'île : les manifestations des étudiants contre la dictature de Gerardo Machado, les premiers sept ans de la vie de Fidel Castro, futur gouvernant de Cuba, et le déménagement de la famille de Manet de Santiago de Cuba à La Havane. Eduardo Manet utilise l'histoire comme un outil pédagogique pour apprendre au lecteur francophone l'histoire cubaine, depuis l'indépendance jusqu'à la révolution. Il ne se prétend pas historien. Il redirige le lecteur vers des titres pour l'aider à mieux comprendre la situation historique de l'île : « il suffit de consulter les livres d'histoire, dont *Le Centenaire de la République cubaine* (Ediciones Universal, Miami, 2000) » (EM, *MAC*, 22). L'écrivain devient un « homme mémoire⁴²³ » et l'île incarne un lieu de

⁴¹⁷ Nour-Eddine Rochdi, « Un Cubain à Paris : Entretien avec Eduardo Manet », *L'Esprit Créateur*, n° 2, vol. 44, 2004, p. 84-85.

⁴¹⁸ Ottmar Ette, *TransArea*, *op. cit.*, p. 284.

⁴¹⁹ Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado [...]*, *op. cit.*, p. 84.

⁴²⁰ Alejo Carpentier, « Problemática del tiempo y del idioma en la novela latinoamericana » sélection, prologue et notes de Saul Sosnowski (dir.), *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, vol. III, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996-1997, p. 539.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 541.

⁴²² Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado [...]*, *op. cit.*, p. 57.

⁴²³ Pierre Nora, « Présentation » dans *Les Lieux de mémoire 1. La République*, *op. cit.*, p. VII.

mémoire, un lieu-carrefour⁴²⁴ traversé par l'histoire et le métissage culturel. L'exil lui a permis de cartographier une géographie mentale pour recréer les espaces et l'histoire en tension avec son vécu. Il établit une correspondance logique entre passé et présent afin de cerner les conséquences du premier sur le deuxième. Dans ses pièces de théâtre, l'écrivain fait usage de « l'art de la mise en scène⁴²⁵ » entre sa vie et l'histoire tout en ayant recours à sa « capacité créatrice de refiguration du temps⁴²⁶ ». 1933 est l'année durant laquelle l'enfant essaie « d'assimiler ces changements qui le perturbent » (EM, *MAC*, 33), comme le déménagement à La Havane et le départ de Senta, sa nourrice, qui était « le lien entre Santiago de Cuba, sa terre perdue, et lui » (EM, *MAC*, 33). À ces événements s'ajoutent les grèves qui se généralisent dans l'île et les relations diplomatiques complexes entre Cuba et Washington. Par l'écriture, Manet relie la phénoménologie de la mémoire au plan de la réalité sociale⁴²⁷, donnant l'impression que sa vie et l'histoire vont « vieillir ensemble⁴²⁸ » :

À sept ans l'enfant que j'étais, se sentant plus « mûr », essaya d'expliquer à Prudencia la confusion dans laquelle il vivait depuis les changements qui s'étaient produits à la maison. (EM, *MAC*, 56)

L'écrivain se remémore ce moment de profonde confusion face à l'impact que la Guerre civile espagnole a eu sur ses parents et leurs amis exilés espagnols. Il garde « le souvenir d'un profond désœuvrement » (EM, *MAC*, 58), d'une époque où le seul repère sur lequel il peut compter est Prudencia, la jeune étudiante en droit, qui s'occupe de lui après le départ de sa nourrice Senta. La jeune étudiante lui apprend à regarder la réalité en face pour ne pas imiter sa mère qui « niait la réalité de toutes ses forces » (EM, *MAC*, 48). Ainsi, Prudencia se moque des soins dont sa mère l'entoure. « Je n'étais plus “El Niño”, ni “trésor”, ni “chéri”, j'étais “le paquet”, et cette version terre à terre de ma personnalité me convenait tout à fait » (EM, *MAC*, 48). C'est une étape d'apprentissage pour l'*homme en formation* (en devenir)⁴²⁹ qui devra, à l'avenir, se confronter à des événements plus difficiles. Au cours du récit, la voix du narrateur passe de la première à la troisième personne. L'écrivain utilise le pronom « il » pour raconter comment Prudencia aidait « l'enfant à se forger des repères pour mieux affronter le monde chaotique de sa mère, qui ne regardait jamais sa montre » (EM, *MAC*, 59). Manet adopte la méthode de Bertolt Brecht quand le comédien doit transposer son rôle à la troisième

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*, p. VIII.

⁴²⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit III, op. cit.*, p. 153.

⁴²⁷ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2000, p. 160.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale, op. cit.*, p. 250.

personne et au passé⁴³⁰. Dans cette écriture du moi, le Je traverse des transformations où il passe de la première personne à la troisième, mais surtout respecte une certaine chronologie. Ainsi, il qualifie l'année 1939 de sombre pour l'Europe et qui concorde avec « l'année de [s]es neuf ans » (EM, *MAC*, 63). L'écrivain découvre durant son adolescence la vie nocturne et culturelle havanaise. Il fait ensuite ses premiers pas dans le journalisme qu'il qualifie d'éblouissant jusqu'à 1952, année du coup d'État de Batista. En suivant son récit, Manet introduit le lecteur dans ses doutes et sa recherche spirituelle. Il considère comme décisive l'année 1951, car avant son départ pour la France il était confronté à des questions déterminantes pour sa destinée : « Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ? » (EM, *MAC*, 115). Pour cela, il distingue les antécédents et les conséquences d'un passé représenté par des fragments qui se relient.

1951. Nos entamions la seconde moitié du siècle et les choses n'allaient pas si mal pour la population cubaine. Il y avait, comme d'habitude, le pour et le contre.
(EM, *MAC*, 116)

Durant l'enfance, sa vie a été rythmée par les bouleversements sociopolitiques qui ont affecté Cuba, l'Espagne et le reste de l'Europe. La leçon que l'écrivain retient est que les ennemis changent avec le temps, mais la haine demeure et jaillit dans des lieux et des moments inattendus. Dans cette « phénoménologie de la mémoire⁴³¹ », Manet veut comprendre les événements qui ont nourri son sentiment d'être déjà un exilé, habité par le désir de voir ailleurs. Il a eu la sagesse de fréquenter « ceux et celles qui s'intéressaient à l'art et à l'actualité en dehors de toute préoccupation politique. Car tous ces jeunes étaient eux aussi, nostalgiques de quelque chose, nostalgiques des régions de la campagne cubaine d'où ils venaient » (EM, *MAC*, 119). Malgré sa détermination, l'écrivain avoue qu'il est rattrapé par la réalité politique et sociale de son pays natal depuis l'exil où il est « entraîné dans la farandole collective » (EM, *MAC*, 119). Durant son premier séjour en France, les crises politiques le poursuivent avec la dictature de Batista et la révolution cubaine : « [l]a sierra arrivait à Paris et le passé [le] prenait à la gorge » (EM, *MAC*, 170). Que ce soit à Cuba ou en France, l'écrivain est, malgré lui, témoin des événements qui se déroulent avec rapidité et il remarque leur côté théâtral. L'exaltation du peuple cubain était prise par la « boulimie de réunions et de discours » (EM, *MAC*, 175).

⁴³⁰ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 32.

⁴³¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 28.

Chibás en Jules César, et Castro dans le rôle de Marc Antoine, le peuple menaçant le palais de la présidence, et Prío s'enfuyant comme il allait le faire quelques mois plus tard, quand Batista remettrait son uniforme et s'emparerait du pouvoir... (EM, *MAC*, 123)

Dans ce passage, Eduardo Manet met en avant le fait que les hommes politiques participent à une sorte de comédie, suivie par le peuple cubain. Sa fascination peut avoir pour origine les feuilletons radio qu'il écoutait avec sa mère et qui font partie de sa « mythologie enfantine » (EM, *ILV*, 323). Il évoque ces événements « découp[és] en tranches [...] comme une suite d'épisodes, avec un certain goût du suspens » (EM, *ILV*, 323). L'année 1951 est marquée par le suicide d'Eduardo « Eddy » Chibás, président et fondateur du parti orthodoxe qui exécute son acte en direct dans une émission radio. Fidel Castro participe à cette tragédie en amenant Chibás à l'hôpital. Avec cet acte, il a su lui « voler la vedette » (EM, *MAC*, 122). Huit ans après, depuis son exil en France, Eduardo Manet continue à être le spectateur de la révolution cubaine, mais cette fois dans une salle de cinéma du Quartier latin. Sur l'écran, il voit l'instauration de la réforme agraire et Fidel Castro signer des titres de propriété. Cinéphile, Manet ne peut pas s'empêcher de mêler cet épisode avec le film de Sergueï M. Eisenstein, *La Ligne générale*. Le film a pour sujet l'industrialisation de la campagne dans un pays en voie de développement et ses conséquences. La révolution cubaine devient « un feuilleton radiophonique avec ses suspens, ses coups de théâtre et ses coups bas » (EM, *MAC*, 184). Eduardo Manet représente le passé par des artifices rhétoriques de mise en images. Un exemple est fourni par le grand cahier de sa mère, qui collectionnait les gros titres de journaux de l'année 1939 avec la Guerre civile espagnole, la montée d'Hitler au pouvoir, l'assassinat du révolutionnaire Antonio Guiteras et l'élection de Federico Laredo Bru. Le cahier était pour l'enfant « [s]on livre d'histoire contemporaine » (EM, *MAC*, 61). Il est un *instrument de pensée*, un connecteur entre le temps vécu et le temps universel qui, à ce titre, active la fonction *poétique* de l'histoire⁴³². Il se place en spectateur des événements qui se déroulent à partir de 1959, « en vue d'écrire le scénario d'un film qui aurait pour titre “Demain la Révolution” » (EM, *MAC*, 92). Les hommes et les femmes illustres qui ont participé à cette lutte deviennent pour l'écrivain « un casting d'enfer » (EM, *MAC*, 92), avec Fidel Castro comme « le personnage principal de cette distribution virtuelle » (EM, *MAC*, 97).

⁴³² Paul Ricœur, *Temps et récit III, op. cit.*, p. 153

Ceux qui viendraient plus tard, les enfants nés sous la Révolution, peuvent difficilement comprendre de quoi je parle. Et à mon tour, j'essaie de mieux voir, à posteriori, ce que cette année 1960 avait d'exceptionnel. Une année particulière pour le pays entier et toute sa population. (EM, *MAC*, 202)

Être témoin de la révolution consiste à être détenteur d'un passé à préserver et à transmettre aux futures générations de Cubains. Eduardo Manet aspire, en plus d'offrir son récit de vie, à transmettre un message au lecteur : « demain il ne faudra pas oublier... de se souvenir⁴³³ ». Il sait qu'il a le « devoir de ne pas oublier⁴³⁴ » et que, avoir « la hantise de l'oubli de passé, présent, à venir, double la lumière de la mémoire heureuse, de l'ombre portée sur elle par une mémoire malheureuse⁴³⁵ ». Chez Manet, « [l]e Narrateur se sent dans le rôle de voyeur » (EM, *MAC*, 231). C'est pourquoi l'écrivain regrette de ne pas avoir disposé d'une caméra numérique pour enregistrer tout cela. Manet raconte avoir assisté aux manifestations où le peuple se rendait avec un esprit festif et où tout était nouveau. Il déclare : « J'en fus le témoin » (EM, *MAC*, 237). Dire « j'y étais »⁴³⁶ atteste de la réalité des scènes d'effervescence collective où les hommes et les femmes de la révolution ont cru dans ce nouveau projet de nation. Comme ses contemporains, il s'est laissé emporter par l'enthousiasme collectif jusqu'à se confronter au désenchantement. En se rendant en mission dans les pays d'Europe de l'Est pour représenter l'ICAIC, il réalise qu'il est devenu un « vautour tropical » (EM, *MAC*, 247). Il constate que les fonctionnaires communistes étaient dévorés par l'ambition et qu'ils avaient des rêves de petits-bourgeois. En se plaçant comme le narrateur d'un documentaire, il demande au lecteur d'ouvrir bien les yeux : « Observez l'ironie de cette histoire, toute tropicale » (EM, *MAC*, 260). Lorsque la révolution impose un régime unique et une pensée unique, la seule voie qui s'ouvre pour Manet est l'exil. Depuis la France, l'écrivain prend de plus en plus conscience des troubles auxquels il a assisté. Comme l'évoque Benveniste, les événements « disent au sens propre où nous sommes dans la vastitude de l'histoire, quelle place est la nôtre parmi la succession infinie des hommes qui ont vécu et des choses qui sont arrivées⁴³⁷ ».

⁴³³ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 37.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁴³⁷ Emile Benveniste, « Le Langage et L'Expérience humaine », dans Emile Benveniste, Noam Chomsky, Roman Jakobson, *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, coll. « Diogène », 1966, p. 7.

3.2. Fidel Castro et Eva Perón : deux comédiens hors pair

Dans *Les Trois frères Castro*, Manet se penche sur l'histoire familiale de Fidel Castro, et sa destinée marquée par la rhétorique des longs discours. L'histoire de Cuba change à jamais le premier jour de l'année 1959 : « Un dictateur s'est enfui. Un héros est entré en scène » (EM, *TFC*, 119). De son côté, Hector Bianciotti dépeint Eva Perón comme une comédienne qui se « devait moins à son peuple qu'au public du pays tout entier, devenu son théâtre » (HB, *NRJ*, 264). Les deux écrivains représentent ces deux figures emblématiques comme des comédiens, rappelant la littérature hispano-américaine qui représente le dictateur sur les planches. Selon Alejo Carpentier, le dictateur est un produit caractéristique et sinistre du sol américain. Il est nécessaire de décortiquer son image, ses énigmes et sa réapparition périodique sur la scène latino-américaine⁴³⁸.

Le dictateur apparaît déjà au XIX^e siècle dans les romans écrits durant le processus de formation des républiques sous l'influence de la littérature française. Dans les lettres argentines, il existe quelques exemples qui dénoncent la dictature de Juan Manuel Rosas : l'essai de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), la nouvelle d'Esteban Echeverría intitulé « El Matadero » (1871) et le roman de José Mármol, *Amalia* (1851). Du côté de la littérature cubaine, l'œuvre poétique de José Martí, écrite depuis son exil aux États-Unis, s'oppose au régime colonial espagnol. Au cours du XX^e siècle, le dictateur devient la figure centrale de la littérature hispano-américaine. Il n'est pas représenté comme un personnage spécifique, mais comme le reflet de la réalité politique des régimes totalitaires dans différents continents⁴³⁹. Les événements historiques et la situation politique de l'Amérique latine ont permis d'élaborer une esthétique autour du dictateur⁴⁴⁰ dans le roman et le théâtre⁴⁴¹. Ces récits ont défini les traits qui le caractérisent : le messianisme, la mégalomanie, la misanthropie, la rhétorique du vide (la capacité à produire des discours), les intérêts nationaux vendus aux impérialismes étrangers (notamment des militaires nord-américains) et la création du mythe autour du dictateur⁴⁴². Il devient l'homme

⁴³⁸ Alejo Carpentier, « Problemática del tiempo y del idioma en la novela latinoamericana » dans *Lectura crítica de la literatura americana [...], op. cit.*, p. 541.

⁴³⁹ Francisca Noguero Jiménez, « El Dictador latinoamericano (Aproximaciones a un arquetipo narrativo) », *Philología hispalensis*, n° 7, vol. VII, 1992, p. 92 [En ligne]
URL : <https://doi.org/10.12795/PH.1992.v07.i01.08> Consulté le 07/09/2021.

⁴⁴⁰ Juan Carlos García, *El Dictador en la literatura hispanoamericana*, Santiago de Chile, Mosquito comunicaciones, coll. «Biblioteca setenta & 3», 2000, p. 33.

⁴⁴¹ Nous avons quelques exemples de romans hispano-américains, publiés dans la seconde moitié du XX^e siècle traitant de cette thématique : Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (1974), Alejo Carpentier, *El Recurso del método* (1974), Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca* (1975) et Mario Vargas Llosa, *La Fiesta del chivo* (2000).

⁴⁴² L'article de Francisca Noguero Jiménez explique de manière détaillée les éléments qui composent le profil du dictateur dans le roman hispano-américain.

le plus puissant, le détenteur du pouvoir absolu, qui en échange doit se soumettre à la solitude comme le dictateur de *El Otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez.

La pièce de Manet *Un balcon sur les Andes* retrace l'histoire du continent latino-américain comme une grande scène de théâtre où les dictateurs se trahissent et se succèdent. Le général-président José Ignacio Palomares, le colonel Zaldivar et le colonel Ramiro jouent la comédie du dictateur qui, après avoir connu la gloire, est déchu par ses collaborateurs. Chacun a une vocation à commander et à former de nouveaux modèles politiques, sociaux et économiques. Dans *La Mauresque*, Eduardo Manet déclare éviter de tomber dans « le goût de la vérité un peu flou et [l']exagération vicieuse » (EM, LM, 61), lorsqu'il relate les événements historiques qui se sont déroulés durant le gouvernement de Gerardo Machado. *Un balcon sur les Andes* se distingue par une vision plus tragi-comique du dictateur. Manet considère que le plus gros défaut des historiens et des écrivains latino-américains est de décrire les dictateurs comme « des monstres sadiques, de sinistres sans caractère ni intelligence » (EM, LM, 62). Ainsi, l'écrivain s'insurge contre « cet esprit de falsification » (EM, LM, 62), car il existe le risque de donner une fausse image des faits historiques, ce qui devient politiquement dangereux :

Alors, devant la foule rassemblée place de la Révolution, Castro s'inventera un nouveau rôle dans cette comédie humaine dont il est l'acteur principal. Devant ce qu'il interprète comme une faillite personnelle, il dit qu'il va démissionner, lâcher les rênes du pouvoir [...] Ce jour-là, Fidel Castro méritait un Oscar. Ni Marlon Brandon, ni Dustin Hoffman, ni Al Pacino, ni Robert De Niro, tous les quatre réunis, n'auraient pu réussir un tel coup de théâtre devant la foule rassemblée. (EM, MAC, 279)

Eva Perón, les cheveux jaunes ramassés sur la nuque, la silhouette militaire dans son tailleur gris croisé, debout sur un tracteur, s'adressant aux quelque trois mille ouvriers et employés rassemblés à l'intérieur d'un hangar, la tôle ondulée des parois répercutant la véhémence de ses injonctions et ses devises pour banderole. (HB, NRJ, 224)

Le discours de Fidel Castro sur l'échec de la *zafra* de 1970, qui n'a pas atteint le quota attendu de dix millions de tonnes de canne à sucre, est une preuve de son art oratoire. Eduardo Manet imagine dans un avenir lointain un livre intitulé « Fidel Castro ou l'Art de l'acteur » (EM, MAC, 281). En effet, Castro est une figure théâtrale parce qu'il « flaire son public » (EM, MAC, 289) par sa maîtrise de l'art de « mettre en scène les éléments de sa dramaturgie » (EM, MAC, 289). Il sait quel ton et quel volume de la voix utiliser lors des discours, faire de longues pauses et donner l'impression d'être ailleurs comme s'il oubliait la foule. À la figure de Castro se joint celle de Che Guevara, qui meurt en 1967 « en martyr et

en héros » (EM, *MAC*, 286). Son célèbre portrait fait concurrence aux légendes d'Hollywood jusqu'à évoluer en objet de marchandise. La photographie de son cadavre « contribuera davantage encore à créer le mythe et à semer la confusion » (EM, *MAC*, 286). Comme le dit Arnaud Benedetti, le Che est « le premier révolutionnaire recyclé par la société capitaliste⁴⁴³ ». Il est devenu une figure romantique de la révolution cubaine et continue d'alimenter les fantasmes de la jeunesse occidentale, tel un produit de consommation. De plus, il représente la transgression de l'ordre social avec un fort impact dans les sociétés capitalistes⁴⁴⁴. Si à Cuba le culte de Guevara « bat son plein » (EM, *MAC*, 286) et « se vend bien » (EM, *MAC*, 286), c'est parce que la marchandisation de son image l'impose comme un néo-héros de l'insurrection populaire, une figure partagée entre l'exotisme bolivarien et le volontarisme bolchevique⁴⁴⁵.

Autour d'Eva Perón, la littérature argentine a construit un imaginaire auquel Hector Bianciotti contribue dans *Ce que la nuit raconte au jour* et *Seules les larmes seront comptées*. Selon Susana Rosano, toute représentation historique implique une médiation et suppose une présence à partir d'une absence⁴⁴⁶. Eva Perón est apparue comme une figure centrale du péronisme pendant les années 1940. Au cœur de cette crise culturelle nationale, la propagande officielle inscrit son nom dans l'espace public avec un clivage dramatique : Eva comme le pont entre Perón et le peuple⁴⁴⁷. En effet, elle est devenue une icône idéologique et esthétique dans le contexte national et les relations entre l'Europe et l'Amérique latine⁴⁴⁸. Selon Susana Rosano, la sphère intellectuelle libérale argentine des années cinquante considère que le péronisme est accompagné de la fiction. Dans le numéro 237 de *Sur*, daté de novembre-décembre 1955, les collaborateurs de la revue remarquent les éléments qu'ils qualifient d'« irréels » de la réalité vécue pendant ces dix ans du régime⁴⁴⁹. À partir des

⁴⁴³ Arnaud Benedetti, « Le Che est le premier révolutionnaire recyclé par la société capitaliste », *Le Figaro*, [En ligne] URL : <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/2017/10/09/31003-20171009ARTFIG00273-le-che-est-le-premier-revolutionnaire-recycle-par-la-societe-capitaliste.php> Consulté le 07/09/2021.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Susana Rosano, *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación (Argentina, 1951-2003)*, thèse de doctorat en Langues et littératures hispaniques, sous la direction de Mabel Moraña, Université Nationale de Rosario, Argentine et l'Université de Pittsburgh, 2005, p. 38.

⁴⁴⁷ Susana Rosano « Eva Perón en el imaginario literario argentino » dans Anne-Berenike Rothstein, Joan Tous Pere (eds.), « *Evita vive* ». *Estudios literarios y culturales sobre Eva Perón*, Berlin, Edition Travia, 2013, p. 51.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ Susana Rosano, *Rostros y máscaras de Eva Perón, op. cit.*, p. 41.

années 1960, la figure d'Eva Perón se fait présente dans la littérature argentine⁴⁵⁰ qui met en scène sa vie et sa mort.

En suivant cette ligne, Hector Bianciotti s'appuie sur deux aspects pour marquer sa destinée de comédienne : l'hommage qui lui est rendu par le peuple lors des funérailles et sa figure d'autorité et d'élégance. Dans *Ce que la nuit raconte au jour*, il décrit la « foule perpétuelle que nourrissaient sans trêve les trains et les autobus en provenance des quatre coins du pays » (HB, NRJ, 246). Le peuple argentin vit cet événement comme la perte d'une figure maternelle symbolique, mais, pour Bianciotti, « elle mourut en actrice qui a répété la scène à satiété » (HB, NRJ, 247). Son corps devient un objet politique, un monument sujet à disputes⁴⁵¹, notamment lors du vol du cadavre. Pour Bianciotti, ces faits semblent être « ourdis par des scénaristes en délire » (HB, NRJ, 264). Pour compléter son aura dramatique, l'écrivain évoque, dans *Seules les larmes seront comptées*, la figure d'autorité d'Eva Perón. L'exilé argentin Nicolas raconte au narrateur sa prestance lors d'un discours, telle une scène de théâtre face à la foule. « Eva Perón, que l'on aurait dite soudain grandie de trois mètres, venait de hurler son salut habituel : “*Compañeros !*” » (HB, LSC, 128). En effet, si elle a « un penchant pour le grand spectacle » (HB, LSC, 226), elle incarne l'élégance. La mode fonctionne comme un dispositif culturel, symbolique, au même titre que l'ascendance de classe d'Eva Perón, femme du peuple devenue Première Dame⁴⁵². En effet, M. Moralès, célèbre modiste, se vante d'avoir habillé la « mère de sans-chemise » (HB, LSC, 223). Au-delà de l'élégance et de la façon de s'habiller, M. Moralès dit lui avoir appris « des manières, du port de tête » (HB, LSC, 224) qui complètent cette aura pour se tenir « devant l'Univers, saluant au fond de la distance sa propre image » (HB, LSC, 237).

⁴⁵⁰ Voici quelques exemples des récits qui ont représenté Eva Perón sous différentes facettes dans la littérature argentine. Sa mort apparaît dans des nouvelles : Juan Carlos Onetti « Ella » (1953), Jorge Luis Borges « El simulacro » dans *El Hacedor*, (1960), David Viñas « La señora muerta » (1963), Rodolfo Walsh « Esa mujer » (1966). D'autres récits et pièces de théâtre retracent un portrait d'Eva Perón : la pièce du théâtre de Copi, *Eva Perón* (1969), écrite et publiée en France, la nouvelle de Néstor Perlongher, « Evita vive » (1975) et César Aira, « Las dos muñecas » dans son recueil *La Trompeta de mimbre* (1998).

⁴⁵¹ Susana Rosano, « Eva Perón en el imaginario literario argentino » dans « *Evita vive* ». *Estudios literarios y culturales*, op. cit., p. 55.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 52.

3.3. Hector Bianciotti : l'autofiction comme une façon de tisser le tapis de sa vie

Hier est toujours là. À l'opposé de la vie, mauvaise romancière à force de répétitions et de pléonasmes qu'elle affectionne, la mémoire, avertie par la nature changeante des mots, et à l'école de l'imagination, ne raconte pas tout ; aussi entre les chapitres qu'elle livre, et qui souvent sont loin de nous paraître toucher à l'essentiel de notre existence, comprime-t-elle le temps – et essaie-t-on de la déplier, des ombres de souvenirs montent, qui n'affleurent pas, réduites à des sensations. (HB, *PLA*, 167)

À partir de *La Busca del jardín*, Hector Bianciotti a emprunté la voie de l'autofiction. Dans un entretien avec Bernard Pivot, il déclare que ce livre a une teinte autobiographique pour ce qui concerne ses parents et le milieu rural de la pampa, mais qu'une part du récit est fictive quant à certains personnages et certaines situations décrites⁴⁵³. Dans la littérature française, l'autobiographie a une place privilégiée, car les lecteurs ont une appétence marquée pour ce type de récits surtout quand un écrivain allophone change de langue. Selon Bianciotti, le lecteur français ne se pose pas la question de la distance entre le fictionnel et le réel : il croit que tout est autobiographique⁴⁵⁴. Sa démarche est proche de celle de Serge Doubrovsky dans *Fils* qui, sur la quatrième de couverture, définit l'autofiction comme : « Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté⁴⁵⁵ ». Plus tard, il complète sa définition en disant qu'elle s'inscrit au-delà ou en deçà du problème des « pactes », car le plus important est le fonctionnement symbolique de l'écriture elle-même⁴⁵⁶. Le néologisme « autofiction » met en évidence qu'il s'agit d'un « genre bâtard qui sent le mélange et le compromis⁴⁵⁷ ». La frontière entre roman et autobiographie est brouillée. Un « pacte ambigu » s'établit : autobiographique parce que l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal sont la même personne ; fiction, car le récit dépasse l'état d'une simple énumération de faits pour reconstruire un simulacre de la réalité à grand renfort imaginaire⁴⁵⁸. La fiction permettrait de mieux accepter, parfois, la brutalité du réel⁴⁵⁹. Ainsi, l'autofiction

⁴⁵³ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « Histoire d'enfants » dans *Apostrophe*, *op. cit.*

⁴⁵⁴ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁵⁵ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

⁴⁵⁶ Serge Doubrovsky, « Le dernier mot », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy 21-31 juillet 2008, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « A (etc.) », 2010, p. 388.

⁴⁵⁷ Claude Burgelin « Pour l'autofiction » dans *ibid.*, p. 5.

⁴⁵⁸ Philippe Gasparini, « Chronique de l'autofiction » dans *Poétiques du Je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2016, p. 197.

⁴⁵⁹ Philippe Vilain « Démon de la définition » dans *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 464.

peut être un genre mal aimé parce qu'il prête à confusion. Le préfixe « auto » s'oppose à « fiction », mais ces deux mots sont reliés par l'écriture et l'aventure du langage où il n'est pas question de fausser les faits, mais de cerner au plus près le réel⁴⁶⁰.

Hector Bianciotti explique qu'il ne croit pas à la mémoire. Il est convaincu que la « mémoire métamorphose les choses, c'est comme un théâtre⁴⁶¹ » où les images préférées sont déformées, tels les personnages qui portent des masques. La mémoire n'est ni fiable ni complète, selon Doubrovsky. Les souvenirs sont des histoires que l'on se raconte à soi-même, où se mêlent faux souvenirs, souvenirs-écrans, souvenirs tronqués ou remaniés selon le besoin⁴⁶². C'est pourquoi Bianciotti dit ne pas pouvoir se plier aux normes de l'autobiographie, car les mots s'imposent avec leur cadence et qu'il ne sait pas où ils vont le mener⁴⁶³. L'autofiction propose un statut narratif nouveau, hybride⁴⁶⁴, qui correspond au caractère extraterritorial de son œuvre décentrée de la relation entre littérature et nation⁴⁶⁵. Étant héritière de la culture du Rio de la Plata, comme Silvia Baron Supervielle, l'identité est à la dérive⁴⁶⁶. Ilse Logie explique que le récit autofictionnel met en scène la relation de l'écrivain avec la langue étrangère. Il montre également l'évolution des rapports à l'égard de la langue maternelle tout en problématisant l'esthétique traditionnelle de l'autobiographie, ce qui annule la possibilité d'une lecture transparente⁴⁶⁷. Nous analyserons comment Bianciotti veut, dans ses textes autofictionnels, tisser le tapis de sa propre vie en croisant les fils de la mémoire et de l'imagination.

⁴⁶⁰ Catherine Cusset « Je », dans *ibid.*, p. 35-36.

⁴⁶¹ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti « Histoire d'enfants », dans *Apostrophes*, *op. cit.*

⁴⁶² Serge Doubrovsky, « Le dernier mot », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 393.

⁴⁶³ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁶⁴ Manuel Alberca, *El Pacto ambiguo*, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁶⁵ Ilse Logie « Relatos autoficcionales de filiación que operan un decentramiento lingüístico: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Más al sur* de Paloma Vidal » dans José Manuel González Álvarez (éd.), *La Imprinta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, coll. « Estudios Larinoamericanos de Erlangen », p. 59.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

Pobre Ulises [...] cuyo viaje, destino, empieza y acaba en la isla íntima, inaccesible, inexplorable – a veces pocas, mágica – donde mora la otra tejedora, la ubicua, la que teje, incesante e incesable, el tapiz común donde estaremos todos, en las filas apretadas, con el mismo rostro de tiza agujereado. (HB, *BDJ*, 120 et 121)

Pauvre Ulysse [...] son voyage, ou son destin, commence et s'achève dans l'île intime, inaccessible, inexplorable (parfois, rarement, magique), où demeure l'autre tisseuse, partout présente, celle qui tisse, incessante, la tapisserie commune où nous figurerons tous, en rangs serrés, avec le même visage de carie troué de noir. (HB, *TDS* (FR), 149)

Dans *La Busca del jardín* et dans sa nouvelle « Las Iniciales » (*El Amor no es amado*), Hector Bianciotti a recours à l'image du tissu et du tapis, des métaphores qu'il emploie aussi dans la trilogie autofictionnelle⁴⁶⁸. Le jardin, lieu où commence et finit l'histoire du narrateur, « c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique. Et le tapis, c'est un jardin mobile à travers l'espace⁴⁶⁹ ». Ainsi Bianciotti montre que parole/texte, tissage/tissu sont des éléments qui permettent de réaliser une esthétique comparée de l'espace et du temps⁴⁷⁰. L'écrivain a, tel un tisseur, « mille manières de jouer avec le Je, autant

⁴⁶⁸ Le *Dictionnaire Historique de la langue française* retrace l'étymologie du mot « texte » pour comprendre les rapports existants entre l'acte d'écrire et tisser : « Texte : est emprunté (v. 1155) après une altération en *tiste* (v. 1120), au latin *textus*, proprement « tissu, enlacement », spécialement « enchaînement d'un récit », d'où à l'époque impériale « teneur (du discours), récit ». [...] *Textus*, littéralement « ce qui est tramé, tissé », est la substantivation du participe passé passif de *texere* « tramer, entrelacer », également appliqué au domaine de la pensée (tisser) ». Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, M-Z, rééd. Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Hordé [et al.], nouvelle édition révisé et enrichie, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1994, p. 2112. De même, nous pouvons renvoyer le motif du tapis à la nouvelle d'Henry James, *The Figure in the Carpet* (*Le Motif dans le tapis*). Selon Amélie Ducroux la figure dans le tapis n'est figurée en elle-même que par la figure du fil qui sert à tisser les motifs, les images (du tapis, du tissu, du texte) étant le moteur de l'écriture qui file en avant et l'imagination qui tisse les images. (À ce propos consulter Amélie Ducroux « Filer le texte : "The Figure in the Carpet" de Henry James », *Revue Française des études américaines*, n° 151, 2017, p. 119 [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-francaise-d-etudes-americaines-2017-2-page-109.htm> Consulté le 20/11/2023. La démarche littéraire de Bianciotti s'approche à celle de Henry James parce que ce dernier « n'aspire pas seulement à l'exactitude de la description, mais à transpercer les apparences pour atteindre l'inatteignable souche des causes et des effets, jusqu'à franchir les limites de l'exprimable ». (À ce propos consulter Hector Bianciotti, *Une passion en toutes lettres*, Paris, Gallimard, 2001, p. 236). Un passage de la nouvelle nous indique l'existence d'une ligne parallèle entre l'œuvre de Henry James et la trilogie autofictionnelle d'Hector Bianciotti : « Il s'agissait, en d'autres termes, de suivre chacun des enroulements du motifs dans le tapis, de restituer chacune des nuances de ses couleurs. Le résultat, disait Corvick, serait le plus grand portrait littéraire jamais peint, et ce qu'il attendait de moi était que j'aie la bonté de ne pas l'importuner par des questions jusqu'à ce qu'il ait accroché le chef-d'œuvre devant moi. Il me faisait l'honneur de déclarer que – à l'exception du grand modèle lui-même, que son indifférence mettait au-dessus de tout cela – j'étais personnellement le connaisseur qu'il avait plus que tout autre l'ambition de satisfaire. Il fallait par conséquent que je sois bien sage et que je n'essaie pas de regarder par-dessous le rideau avant que le spectacle ne soit prêt : j'y prendrais d'autant plus de plaisir que je resterais assis sans bouger ». Henry James, *Le Motif dans le tapis*, traduit de l'américain par Pierre Fontaney, titre original du texte, *The Figure in the Carpet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, p. 69-70.

⁴⁶⁹ Michel Foucault, *Œuvres II*, édition publiée sous la direction de Frédéric Gros ; avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Chevalier, Daniel Defert, Bernard E. Harcourt..., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 1242.

⁴⁷⁰ Jean-Paul Leclerc, « De la parole au texte écrit, du tissage au tissu, spatialisation comparée de deux séquentialités temporelles technique et esthétique » dans Odile Blanc (dir.), *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Lyon, Institut d'histoire du livre, coll. « Métamorphose du livre », 2008, p. 53.

de façons de s'exposer en se dissimulant, de se souvenir en brodant, toutes postures et/ou impostures fécondes⁴⁷¹ ». L'idée de « tisser » son texte permet d'unir les univers espagnol et français pour dénicher quelques symboles ou *métaphores primordiales* communs aux deux côtés⁴⁷². Dans la préface de *Ritual*, Severo Sarduy indique que le tapis est le texte qui se tisse entre deux conjectures, deux interrogations, dont se dressent les arches symétriques. Pour lui, l'œuvre de Bianciotti peut se lire en fonction de l'enracinement ou du détachement, de la fixité ou de la chute, entre le personnage et son fond⁴⁷³. Le tapis est ainsi la refiguration de la vie elle-même, un tissu d'histoires racontées⁴⁷⁴ et aussi une manière de « s'inventer en même temps un je et une nouvelle langue pour pouvoir énoncer ce je⁴⁷⁵ ». Tisser le tapis serait se remémorer le passé « pour fournir un point de repère à l'imagination » (HB, *TOA*, 141). Bianciotti sacrifie ses pensées « à la justesse de la cadence » (HB, *TOA*, 141) à laquelle il se soumet pour que son texte devienne « la vérité ou le plaisir de quelqu'un d'autre » (HB, *TOA*, 141). Suivre la cadence de l'écriture renvoie au geste du tissage/de la broderie qui apparaît dans ses textes en espagnol et en français où les variations de souvenirs deviennent « le lointain écho d'un écho » (HB, *TOA*, 142). Dans *La Busca del jardín*, Bianciotti dit que « traverser l'océan peut être considéré comme l'expérience extrême du voyage » (HB, *TDS* (FR), 100). La fluidité de la mer provoque chez le voyageur la dissolution des souvenirs et l'impression de pénétrer peu à peu dans une vie virtuelle qui crée une réalité nouvelle. Le voyageur « invente le pouvoir des choses absentes » (HB, *TDS* (FR), 100). À la différence des volets autobiographiques d'Eduardo Manet, Hector Bianciotti éprouve le besoin de s'écarter de la chronologie des étapes de sa vie, car elles ne peuvent pas être ordonnées suivant une ligne rigide du temps. Les souvenirs se détachent de la mémoire pour prendre leur envol, et obéissent à « quelque loi de gravitation qui échappe à toute tentative de déchiffrement » (HB, *PLA*, 146). Respecter de manière trop scrupuleuse la chronologie du temps nuirait au récit autofictionnel, c'est pourquoi Bianciotti veut « éluder des pans entiers de son passé » (HB, *SMC*, 12).

⁴⁷¹ Roger-Yves Roche, « Autofictions, etc », dans *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁷² Axel Gasquet, « L'autofiction en langue française chez Hector Bianciotti », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 2, 2004, p. 41 [En ligne] URL : https://www-jstor-org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/26288676?seq=2#metadata_info_tab_contents Consulté le 19/08/2021.

⁴⁷³ Severo Sarduy, « Tapiz », dans Héctor Bianciotti, *Ritual*, Barcelona, Tusquets Editor, coll. « Cuadernos Infimos », 1973, p. 9. [Texte original : « Tapiz, el texto se teje estas dos conjeturas, entre estas dos interrogaciones cuyos arcos simétricos lo tensan. [...] Toda la obra de Bianciotti podría leerse en función de arraigo o desprendimiento, de fijación o caída, entre el personaje y su fondo »]

⁴⁷⁴ Paul Ricœur, *Anthologie. Paul Ricœur*, textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche, Paris, Points, coll. « Essais », 2007, p. 231.

⁴⁷⁵ Axel Gasquet, « L'autofiction en langue française chez Hector Bianciotti », *op. cit.*, p. 44.

Recomposer le passé des premières années de l'enfance signifie avoir recours aux souvenirs de famille, surtout à ceux de la mère⁴⁷⁶. Chez Hector Bianciotti et Eduardo Manet, la mère est représentée comme une brodeuse qui confectionne le passé :

Je me complais dans l'illusion qu'elle a noté ces choses à l'intention du scribe qui un jour s'adonnerait à la prospection de sa propre mémoire, tout occupé à cueillir des vestiges de lui-même, sans soupçonner qu'elle, la mère, l'a jadis institué gardien des mots. De nos morts à nous – et en nous plus loin qu'en nul autre lieu si l'oubli ne les recouvre – qu'il fallait protéger, nommer, en rappeler le geste dérisoire jusqu'à ce que leurs cendres, quelques instants, rougeoient. (HB, *NRJ*, 11)

Ainsi, grâce à la description détaillée que ma mère m'a transmise, je peux revivre minutieusement l'instant de ma naissance. Mais ces souvenirs qui font émerger des images, des sons, des mots enfouis en moi depuis si longtemps sont-ils vraiment réels ? N'est-ce pas plutôt ma propre vision qui fait renaître du passé des scènes gravées dans ma mémoire comme des marques brûlantes ? (EM, *LM*, 8)

L'enfance arrive par la bouche des autres, ensuite par les livres⁴⁷⁷, déclare Philippe Lejeune. Dans le cas de nos écrivains, cette hypothèse est applicable. Chez Hector Bianciotti, la mère est une brodeuse-scribe parce qu'elle inscrit dans le tissu et sur le papier l'histoire de la famille. Dans sa nouvelle « Las Iniciales », le narrateur reconstitue la vie de Teresa, et le passé familial à travers une housse carrée qu'elle a brodée, plus de soixante-dix ans plutôt. Dans la housse est « déjà inscrit le destin de Teresa, sa vie entière, bien ordonnée comme les normes de la peinture pensées pour la première fois » (HB, *ANA* (FR), 27). La housse « est de l'ordre du message, du lien à établir avec l'autre⁴⁷⁸ », et le scribe confectionne son texte à partir de la housse. Le signe est important « car les histoires les plus brillantes ont été racontées au fil d'une aiguille qui glissa fils de soi et fils d'or⁴⁷⁹ ». Comme la mère, le scribe est un « esclave des mots et des images que les mots ajoutent au monde » (HB, *ANA* (FR), 12). Dans le récit, est présente la conviction que les mots, dans les mains de l'écrivain, sont capables de révéler des vérités ancestrales⁴⁸⁰. La housse brodée est aussi un enjeu identitaire, un signe d'appartenance aux origines de Bianciotti : la pampa argentine

⁴⁷⁶ Sylvia Molloy, *Acto de presencia [...]*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷⁷ Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Pacte autobiographique », 2015, p. 155.

⁴⁷⁸ Claude Fauque « Broderie » dans Régis Debray et Patrice Hugues, *Dictionnaire culturel du tissu*, Paris, Babylone, Fayard, coll. « Médium », 2005, p. 42.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Diana B. Salem, *Variaciones sobre la nostalgia: una lectura de Héctor Bianciotti*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2007, p. 30.

habitée par les immigrés italiens. Le scribe souhaite raconter l'existence de la mère, mais aussi « le sévère destin de toutes ces femmes condamnées aux maternités perpétuelles [...] ces femmes qui, en luttant à l'égal des hommes pour leur subsistance, firent ce qu'on appelle une patrie » (HB, *ANA* (FR), 16). Le scribe, à travers le texte, fabrique « une housse pour votre mémoire » (HB, *ANA* (FR), 28). Dans ce texte, les mots et les souvenirs sont « un désordre des signes tardifs » (HB, *ANA* (FR), 28) et, à la place des initiales de la mère, se trouvent celles du scribe. Ainsi, le texte est un travail de broderie, ou de tissage, presque infini qui constitue le tapis de la mémoire, construite comme un projet de langage⁴⁸¹. La broderie se rapproche aussi de la calligraphie dans *Ce que la nuit raconte au jour* quand la mère consigne la naissance de chaque enfant dans un cahier. Comme le dit Valéry, le scribe est « le seul à savoir tisser, à rompre, à reprendre. Il prolonge en soi-même de si fragiles fils qu'ils ne résistent à leur finesse que par le secours et le concert de tout sa puissance vitale⁴⁸² ».

La broderie, comme l'écriture, utilise sans scrupules l'imaginaire avec la mémoire. L'écrivain reconnaît certains souvenirs qui ont survécu au temps. C'est le cas d'Eduardo Manet qui, dans la préface de *La Mauresque*, dit que le destin lui a donné « une mère avec une mémoire d'éléphant » (EM, *LM*, 8). Même si elle avait tendance à modifier les faits avec son imagination, la vérité n'a pas été ternie par l'ambiguïté du vrai et du faux. Il lui suffit de fermer les yeux pour que les images et les sons prennent vie et pour que se réveille « toute une mémoire dormante, multiforme, ouverte aux tris futurs⁴⁸³ ». Si dans *La Mauresque* Manet a comme seul repère les souvenirs de sa mère sur sa naissance, coïncidant avec un tremblement de terre, il ne peut s'empêcher de lui donner des airs d'« opéra-comique⁴⁸⁴ ». Dans *Mes années Cuba*, l'écrivain se demande si les souvenirs de sa mère sont vrais : « [f]allait-il la croire ou pas ? » (EM, *MAC*, 9). Durant son enfance, il a eu droit « à diverses versions de cet accident héroïque » (EM, *MAC*, 9) sur sa naissance rendant difficile de démêler le vrai du faux. Il décrit sa mère comme une « [f]emme à l'imagination débordante » (EM, *MAC*, 9), justement par sa soif d'images et d'invention⁴⁸⁵. L'écrivain explique que sa mère utilise la formule : « Tu dois savoir... » (EM, *MAC*, 27), équivalente à « Il était une fois... » (EM, *MAC*, 28). Cette formule permet de raconter son passé ou l'histoire de l'île comme s'il s'agissait d'un conte de fées où réalités et mythes s'entrecroisent. La mère succombe au plaisir d'interpréter le factuel à sa convenance et de réinventer sa vie au jour le jour. Elle brode sa propre histoire au fur et

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸² Paul Valéry, « M. Teste » dans *Œuvres, tome 1, op. cit.*, p. 1033.

⁴⁸³ Philippe Lejeune, *Signes de vie, op. cit.*, p. 157.

⁴⁸⁴ Phyllis Zatlin, *The novels and plays of Eduardo Manet, op. cit.*, p. 50.

⁴⁸⁵ Paul Valéry, « Regards sur le monde actuel » dans *Œuvres, tome 1, op. cit.*, p. 1604.

à mesure qu'elle trouve des fils qui donnent « juste un peu de la couleur aux choses qui sont grises » (EM, *MAC*, 10).

« Je brode pour donner de la vie au récit, quoi de plus naturel ? Mais l'essentiel y est, je vous assure ! » (EM, *MAC*, 27)

Sa mère lui assure qu'elle ne ment pas, mais qu'elle « [i]nvente une stratégie de survie » (EM, *MAC*, 10) et qu'un jour il comprendra. Cette stratégie concerne particulièrement les origines de la mère qui sont une « source de mensonges éhontés » (EM, *MAC*, 10). En fonction de l'interlocuteur, elle proclame être gitane, syrienne ou avoir une arrière-grand-mère turque. Dans ce cas, l'identité va se « déplier, [se] déchiffrer, [se] désarticuler⁴⁸⁶ », et elle joue un rôle selon son humeur. Plus tard, dans ses années d'exil, Manet se rend compte qu'il a retenu la leçon de sa mère lorsqu'il est confronté à la schizophrénie de l'entre-deux et qu'il doit à son tour entrer dans la peau d'un Français.

Cette démarche existe chez Bianciotti avec la figure du père qui avait la capacité de transformer une histoire (que ce soit un souvenir ou un rêve) quand il la racontait à ses amis ou à la famille⁴⁸⁷. Avec le temps, l'écrivain se rend compte qu'il fait avec l'écriture la même chose que son père. Père et fils se différencient par la culture que ce dernier a acquise avec le temps, mais, dans le fond, ils se ressemblent. Dans *La Busca del jardín*, Bianciotti arrive à la conclusion « qu'il n'y a pas d'autre pays que l'enfance et qu'on y appartient fatalement⁴⁸⁸ ». Semblable à sa démarche autofictionnelle, le père de l'écrivain fait le récit d'un épisode de sa vie ou d'une anecdote « qu'il avait perfectionnée avec le temps et qui, si elle n'était pas entièrement inventée, donnait l'impression de l'être par l'addition de détails invraisemblables » (HB, *TDS* (FR), 143). Pour Bianciotti, il n'existe pas un premier souvenir d'une chose, mais l'image qui s'est progressivement déformée. L'écriture permet « d'extraire de la mélodie⁴⁸⁹ » une tonalité qui se répète dans les textes, comme la voix du père quand il narre une histoire. Le père se laisse porter par une « cadence harmonieuse et le mouvement calculé de ce récit » (HB, *TDS* (FR), 147). Tout en ayant recours aux pauses pour créer le suspens, le père a des intonations inimitables, des modulations uniques qui donnent aux événements de vie une sonorité inouïe ou un retentissement inattendu⁴⁹⁰. Plus qu'« une réplique biologique » (HB *TDS* (FR), 148) du père mal-aimé, Bianciotti comprend que les

⁴⁸⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre* [...], *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸⁷ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « Histoire d'enfants » dans *Apostrophes*, *op. cit.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ Gilles Deleuze, *Le Plé. Leibniz et Le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 175.

⁴⁹⁰ Claude Burgelin, « Pour l'autofiction » dans *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 20.

deux s'adonnent à la même technique narrative. Il a hérité « la naïve habilité de conteur » (HB, *TDS* (FR), 147) :

Aujourd'hui, c'est ma vie qui me cherche.

À aucune époque, je n'ai éprouvé le goût d'y penser, ni en aval ni en amont, et moins encore d'élucider telle attitude ou tel revirement susceptibles de surprendre ou d'intriguer mes proches. Mais nous avons tramé ensemble une tapisserie, accentuant ou estompant le contour des figures au gré des jours, rehaussant ou atténuant jusqu'à l'effacement leurs couleurs ; et maintenant que l'hier approche après lequel il n'y aura plus de printemps, maintenant que, de quelque étendue que s'avère la durée du sursis, l'échéance est pour demain, l'envie m'a pris de scruter son envers : le tressage, les fils noués et ceux qui pendent, inemployés. (HB, *NRJ*, 5)

La Busca del jardín et la nouvelle « Las Iniciales » ont comme source principale la mémoire. Les récits dérivent des souvenirs ponctuels et la trilogie autofictionnelle écrite en français n'est pas une exception à la règle. Bianciotti tisse son récit en ayant recours aux mêmes thématiques, personnages et scénarios, où la pampa est un motif récurrent et obsessionnel⁴⁹¹. Dans les premières pages de *Ce que la nuit raconte au jour*, il déclare avoir acquis le droit de raconter sa vie. À l'âge adulte, « la mémoire s'entraîne à remonter aux sources » (HB, *NRJ*, 5) et les souvenirs refont surface. En plus de l'âge et de l'expérience, le temps lui a procuré la sagesse lui permettant de s'inscrire dans la tradition humaniste des belles-lettres⁴⁹². Atteindre cette « émotion esthétique » (HB, *TDS* (FR), 147) signifie avoir traversé le martyre de l'écriture. Écrire est une souffrance parce qu'il faut puiser ses forces dans l'imaginaire selon une certaine cadence. Par le truchement des mots, Bianciotti veut arriver à ce moi profond situé derrière le rideau de la scène du théâtre qui représente la vie. Ainsi, il est possible de remanier la mémoire qui « se fait d'un coup prodigue, multipliant ses masques pour mieux se délivrer de lui-même et nous confondre » (HB, *LSC*, 13). La tapisserie est un objet ambivalent, car elle est à la fois concrète et abstraite et, comme le texte autofictionnel, il est lui-même un entre-deux⁴⁹³. La fiction se mêle à la réalité et crée une « réalité souple, mais solide⁴⁹⁴ ». Cela est impossible dans la vie tangible parce qu'elle simplifie, conclut, condamne, approuve et si quelqu'un veut éluder ses conventions, il est paralysé⁴⁹⁵. La vie a

⁴⁹¹ Laura Martins, « Hector Bianciotti, Lo que la noche le cuenta al día », Thomas Kauf, trad., Barcelona Tusquets, 1993, *Hispanérica*, n° 66, 1993, p. 120.

⁴⁹² Alberto Giordano, « Héctor Bianciotti : La autobiografía del escritor público » dans *Una posibilidad de vida [...]*, *op. cit.*, p. 173-174.

⁴⁹³ Patrice Hugues, « Pour une introduction », *Cahier III (2003-2007)*, [En ligne] URL : <http://www.patricehugues.fr/>, Consulté le 23/08/2021, p. IV.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁹⁵ Hector Bianciotti, *Detrás del rostro que nos mira*, Barcelona, Tusquets, coll. « Marginales », 1977, p. 157.

besoin de simplifier la réalité, de coller une étiquette différente sur les choses et de suivre son chemin⁴⁹⁶. En revanche, l'écriture permet de saisir le réel avec ses nuances et ses ambiguïtés : une liberté impossible dans la réalité. Bianciotti « n'est pas un pourvoyeur de vérités ; le vrai et le faux sont également mémorables pour le scribe » (HB, *TOA*, 157). L'écrivain veut se libérer des contraintes du temps réel pour acquérir « l'or de la mémoire » qui n'est pas obtenue par la remémoration, mais par la reconfiguration du passé :

[...] al fondo, la rigidez del telón de boca que se cierra el escenario, sobre el cual figura, pintado otro telón de repliegues opulentos a medias recogidos por gruesas cordaduras entreveradas que obedecen al peso fingido de las borlas: telón sobre telón, metáfora al cuadrado, y más cierto el de engañosa apariencia que el de la lona real: en él comienza el teatro y desde él emana, hacia la acompasada muchedumbre que afluye la exhortación a suspender su precavida incredulidad. (HB, *BDJ*, 99)

[...] au fond, la rigidité du rideau qui cache la scène, sur lequel figure, peint et trompe l'œil, un autre rideau aux plis opulents à demi relevés par de grosses cordelières entrelacées qui obéissent au poids fictif de leurs glands : rideau sur rideau, métaphore au carré, et plus certain celui d'apparence trompeuse que celui de vraie toile : avec lui commence le théâtre et de lui émane compassée qui afflue, l'exhortation à se défaire de sa prudente incrédulité. (HB, *TDS* (FR), 121 et 122)

Le texte autofictionnel est une pièce de théâtre avec un décor en trompe-l'œil. Sur cette scène, l'écrivain met à l'épreuve sa capacité à se réinventer, et le vêtement du dessous n'est pas le même que celui du dessus⁴⁹⁷. Si la littérature peut commémorer et revêtir d'une dignité les absents et les choses restés là-bas, elle « tue habituellement ce qu'elle nomme. Et j'étais le mort » (HB, *ANA* (FR), 268). Le « Je » est un recours rhétorique⁴⁹⁸ qui permet de s'abandonner à un « état de théâtralité, de paroxysme⁴⁹⁹ ». C'est ainsi qu'à travers l'évocation du décès de ses parents enterrés loin du pays natal, de la mort d'Hervé Guibert, de Borges et d'Hector Ramirez, l'écrivain met en scène sa propre disparition. Chacun d'eux se transforme en une sorte de double, car tous ont une fin à laquelle il aspire : être l'immigré qui habite à Paris, obtenir l'anonymat de l'expatrié et aspirer à une paisible reconnaissance, voire à la postérité⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ Gilles Deleuze, *Le Plî [...]*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹⁸ Alfonso Reyes, *Obras Completas 14. La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*, note préliminaire d'Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de cultura económica, 1962, p. 120.

⁴⁹⁹ Hervé Guibert, *La Mort propagande*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2009, p. 7.

⁵⁰⁰ Axel Gasquet, « L'autofiction en langue française chez Hector Bianciotti », *op. cit.*, p. 49.

L'autofiction autorise la mise en scène de soi, le dédoublement et l'exploration des mystères de son propre nom⁵⁰¹. Dans *Ce que la nuit raconte au jour*, l'écrivain fait des allusions à ses origines. Son nom de famille renvoie à sa condition de fils d'immigrés et aux préjugés qu'il a dû subir durant son enfance et sa jeunesse en Argentine. Deux personnages nommés « Héctor » apparaissent dans les deuxième et troisième volets. Dans *Le Pas si lent de l'amour*, il partage le même prénom qu'un jeune peintre argentin du même âge. Cette étrange coïncidence est le fruit d'une mode apparue après la publication de récits de la mythologie grecque, publiés dans le journal qu'avaient lu les parents du narrateur et d'Héctor. Enfin, dans *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Héctor Ramirez incarne l'expatrié existentiel qui choisit de mourir loin du pays natal. L'apparition des « Héctor » montre que l'écrivain « tire de la multitude des êtres virtuels qu'il y a en lui (comme du réel et des ressources de l'écriture) de quoi nourrir ses personnages⁵⁰² ». Avec l'autofiction, Bianciotti assouvit le désir d'être autre, de s'inventer autre, ou de ne pas être⁵⁰³. L'oubli est une manière d'affirmer la permanence du moi du passé dont on ne se souvient plus. Le moi du présent est « un calque fragile de cet être-là (et de cet autre qui nous attend demain pour nous effacer) » (HB, *TDS* (FR), 191). Paul Ricœur indique que « le soi-même peut ainsi être reconfiguré par l'application réflexive des configurations narratives⁵⁰⁴ ». Ce qui compte pour Bianciotti ce sont les signes, les images et les indices qui ont « une présence invulnérable » (HB, *NRJ*, 45). C'est le cas de la pampa, du jardin, du miroir et de la symétrie qui l'ont poursuivi depuis son enfance argentine et qui ont constitué le support de ses récits autofictionnels. Il est hors de question pour lui de renier le passé de manière absolue parce qu'il aurait le sentiment de commettre « une trahison de l'oubli » (HB, *NRJ*, 121). Pour cette raison, il se confie à la sagesse des mots et se laisse « entraîner par le fil d'encre » (HB, *NRJ*, 45) :

La vie est extraordinaire, on ne sait pas quel est le texte, mais pas un instant on ne cesse de le réciter. (HB, *LSC*, 222)

Le dictionnaire intime que s'est constitué Bianciotti, a recours à des mots qui retracent les instants décisifs de son existence. Le terme « lámpara » (lampe) dans *La Busca del jardín* est un exemple de la façon dont certains moments de la vie peuvent « se transformer en langage » (HB, *TDS* (FR), 21). Ce vocable représente les signes entr'aperçus du bonheur,

⁵⁰¹ Vincent Colonna, *L'Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat, sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989, p. 54 [En ligne]

URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, consulté le 30/07/2021.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 79.

⁵⁰³ Régine Robin, « Doubles et clones dans mes œuvres de fiction » dans *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁰⁴ Paul Ricœur, *Anthologie*, *op. cit.*, p. 231.

des rencontres. Certains mots du livre prennent une signification plus intense que celle qui existe dans le dictionnaire. Ils autorisent l'auteur à traduire « les marges obscures de son paysage intime » (HB, *TDS* (FR), 22). Ils sont devenus des lampes dans « la traversée nocturne de l'écriture » (HB, *TDS* (FR), 22). Ces instants reproduisent une réalité éternelle qu'il veut préserver avec les mots de son lexique personnel, tenant compte du signifiant et du signifié pour les exploiter selon sa sensibilité. Il ne suffit pas de défaire le mot comme un nœud, mais de le recomposer sous différentes formes comme s'il s'agissait de « refaire le nœud⁵⁰⁵ ». *La Busca del jardín* est une collecte d'images, de sensations et d'impressions qui constituent un vocabulaire à soi, utilisé plus tard par l'écrivain. Dans *Ce que la nuit raconte au jour*, ce dernier insiste une fois de plus sur l'importance des revues, des livres et de la musique dans son enfance. Apprendre à lire est le début de son chemin vers sa conversion à la littérature concrétisée lors du séminaire de Córdoba. Bianciotti suit la ligne tracée par Domingo Faustino Sarmiento dans ses mémoires, *Mi defensa* (1843), écrits durant son exil au Chili. Il y raconte son parcours d'autodidacte intellectuel. Comme Sarmiento, Bianciotti croit qu'acquérir de la culture présente trois finalités : une arme contre la barbarie, la promesse d'un autre monde, l'élévation sociale. Au séminaire de Córdoba, il découvre la poésie et apprend l'importance du langage, son rythme. Sens et musique se conjoignent pour régir l'ordre verbal.

Avec l'autofiction, l'écrivain découpe la réalité en morceaux et en dissémine les fragments dans la fiction. Il imagine le jour où « tous les livres seront également vrais ou également faux » (HB, *LSC*, 108). L'apprentissage des mots, commencé avec les revues et perpétué à l'école et au séminaire en Argentine, s'étend au souci de la cadence dans son maniement littéraire de l'espagnol. Le passage au français s'est fait en douceur permettant à Hector Bianciotti de *s'écrire dans une autre langue*⁵⁰⁶ et de s'inscrire dans le champ littéraire hexagonal. Écrire dans une autre langue est un moyen de traduire le chaos de la pampa et de bâtir « une œuvre d'art dont la matière-prétexte est [sa] vie d'autrefois⁵⁰⁷ ». En évoquant la pampa, Bianciotti devient plus argentin grâce à la langue française⁵⁰⁸. Selon Alain Ausoni, pour notre écrivain, changer de langue c'est modifier sa façon d'être, se sentir différemment

⁵⁰⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 254.

⁵⁰⁶ Chloé Delaume « S'écrire mode d'emploi » dans *Autofiction(s)*, op. cit., p. 112.

⁵⁰⁷ Jean Genet, *Journal d'un voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 80.

⁵⁰⁸ Julia Ori, « Ficción autográfica y autografía ficcional: *La Busca del jardín* y *Ce que la nuit raconte au jour* de Héctor Bianciotti », *Anales de Filología Francesa*, n° 26, 2018, p. 500 [En ligne]

URL : <https://doi.org/10.6018/analesff.26.1.352591> Consulté le 10/08/2021.

et nul sentiment de trahison n'entache ce passage linguistique⁵⁰⁹. Pour Bianciotti, le second pays n'est pas caractérisé par une donnée géographique, mais par sa langue et littérature⁵¹⁰. Son récit autofictionnel en français nous ramène au néologisme « effaçonnement⁵¹¹ », où effacer et façonner renvoient à la dialectique entre langue maternelle (géographique chez Bianciotti) et langue d'accueil. Ce néologisme suppose que la poétique de l'effacement linguistique prélude à l'élaboration d'un autre idiome, comme l'avait déjà exposé Jean Portante dans son recueil de poèmes *Le Travail du poumon*⁵¹². La trilogie autofictionnelle est une quête des traces de la langue des aînés restée inconnue et qui a facilité le passage vers le français dans le dessin d'inventer une langue intime. C'est ce qu'indique le titre du premier volet autofictionnel : « la nuit était une promesse » (HB, *TDS* (FR), 115). La nuit incarne le passé et le pays natal, vue depuis le jour, dans l'usage présent de la langue française.

3.4. Luis Mizón vers une poésie autobiographique

L'avant deviendra vite un lieu de plus en plus mythique, un paysage déraciné ou des images continuent à vivre. Ailleurs, dans un autre espace et dans un autre temps préservé, ailleurs, où restent les circonstances qui m'ont poussé, avec ma petite famille, sur cette passerelle. Mes souvenirs sont comme ces ruines parfois méconnaissables qui suivent leur propre logique. (LM, *PDD*, 5)

Si l'autobiographie est considérée comme un récit rétrospectif en prose sur sa propre vie, la poésie se trouve écartée de cette forme d'écriture de soi. Lorsque le sujet lyrique a un rapport avec le réel, il ne saurait être assimilé au sujet autobiographique. La sincérité du premier ne se conçoit pas dans les limites de l'histoire personnelle racontée par le second⁵¹³. Michel Braud indique que les enjeux dans la poésie et l'autobiographie ne sont pas les mêmes. L'instant vécu prend une dimension absolue et universelle dans le premier cas tandis que dans le second, il est l'un des constituants du récit de l'existence de l'auteur⁵¹⁴. En revanche, il est possible d'envisager des liens entre les deux genres en les regardant séparément et de voir comment l'un se superpose à l'autre, selon la forme adoptée⁵¹⁵. La poésie déplace le régime de vérité vers

⁵⁰⁹ Alain Ausoni, « Bianciotti, Hector (Calchin Oeste 1930- Paris 2012) » dans Françoise Simonet-Tenant (dir.) *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & références », 2017, p. 132.

⁵¹⁰ Alain Ausoni, *Mémoires d'outre langue*, *op. cit.*, p. 95.

⁵¹¹ Jeanne E. Glesener, « La Trace de l'origine : Poétique de l'effaçonnement et écriture mémorielle chez Jean Portante », *Nouvelles Études Francophones*, n° 1, vol. 27, 2012, p. 38 [En ligne]
URL : <https://www.jstor.org/stable/24245376> Consulté le 26/08/2021.

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ Michel Braud « Poésie » dans *Dictionnaire de l'autobiographie*, *op. cit.*, p. 616.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*

le régime de référence⁵¹⁶. Le sujet lyrique peut évoquer son expérience de façon littérale ou figurée, ce qui rend perméable la frontière entre les deux catégories. Mizón considère que son recueil *Le Songe du figuier en flammes* a un rapport avec la figure du père, mais toute son œuvre est une ode au pays natal et à sa propre vie. Selon Jean-Philippe Miraux, « il est possible aussi que l'écriture poétique soit le moyen qui offre à l'autobiographe la possibilité de raconter le cours de son existence : question de rapport à l'imaginaire et de création en somme⁵¹⁷ ». Pour notre poète, une expérience de l'exil, qu'elle en passe, ou non, par la littérature, ne peut être autre chose qu'une forme d'autobiographie réfléchie⁵¹⁸. Le poète se sert d'un modèle autobiographique arborescent⁵¹⁹, car, à travers la poésie, il veut saisir les « premières impressions de la réalité » (LM, Entretien, 76). Elles sont irremplaçables et l'accompagneront toujours : la nature et les premières lectures qui l'ont sensibilisé à la poésie. La perte est la caractéristique physique de l'exil. La présence bascule en absence des lieux familiers, des odeurs et des voix. Ces éléments ne quittent jamais l'exilé qui les porte en lui, à mi-poitrine⁵²⁰. Nous partons de l'hypothèse que Mizón adhère à l'autobiographie et la considère comme nécessaire parce qu'elle est source de création. Vivre à l'extérieur suppose vivre l'expérience du voyage, de l'éloignement, et s'adapter à une nouvelle réalité, tout en maintenant les « maillons de mémoire, de réflexion et d'imagination suffisamment solides pour pallier la contrainte de l'absence⁵²¹ ». Le poète condense, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images⁵²² en ayant conscience que la nouvelle réalité de l'exil conserve et protège la sensibilité ancienne⁵²³. Cette sensibilité se renforce davantage avec le passage à la langue française qui, pour l'exilé, représente le refuge et le salut⁵²⁴. Le changement de langue a été « une question pratique, en grande partie » (LM, Entretien, 83). La langue française « lui vient plus qu'il ne la cherche et c'est par là qu'il compense la perte première⁵²⁵ ».

⁵¹⁶ Jean-Patrice Courtois, « Le Régime autobiographique a-t-il un sens en poésie ? » dans Michel Braud et Valéry Hugotte (dir.), *L'Irresemblance. Poésie et autobiographie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, Modernités n° 24, 2007 [En ligne] URL : <https://books-openedition-org.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/pub/7025> Consulté le 17/08/2021.

⁵¹⁷ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, A. Colin, coll. « 128 », 2009, p. 119.

⁵¹⁸ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario en París », *op. cit.*, p. 228.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

⁵²⁰ Georges-Arthur Goldschmidt, « Exil, sidération et établissement du “soi” » dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écritures de soi, écritures des limites*, Paris, Hermann, coll. « Colloques de Cerisy », 2014, p. 149.

⁵²¹ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après » dans *D'Encre et d'exil*, *op. cit.*, p. 25.

⁵²² Michel Leiris, *L'Âge de l'homme*, Folio, 1973, p. 12-17, cité dans Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 176.

⁵²³ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après », dans *D'Encre et d'exil*, *op. cit.*, p. 25.

⁵²⁴ Georges-Arthur Goldschmidt, « Exil, sidération et établissement du “soi” » dans *Écritures de soi [...]*, *op. cit.*, p. 154.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 155.

Les impressions qu'il a ressenties durant l'enfance et la jeunesse se sont éparpillées dans sa poésie, telle une écriture fragmentaire. Mizón peut revenir plusieurs fois sur un même souvenir et le transformer. Le paysage est pour lui « une condition au surgissement “du passé entier”⁵²⁶ ».

Le ciel arrose/goutte après goutte/la parabole obscure de ma genèse./des paroles poussent sur les dunes/des poèmes agrippés/aux falaises de montagnes arides labourées par des mains invisibles/ou par des mouches/l'écriture de l'arbre fourmille/sur le miroir de la mer. (LM, *GSI*, 9)

Mizón précise que sa propre genèse commence avec la nature et les impressions qui l'ont plus marqué au Chili. Bien que sa poésie se caractérise par *l'absence* d'un récit suivi, elle se subordonne à un déploiement *logique*⁵²⁷ qui consiste en un assemblage d'images et de sons. La campagne du sud chilien et le port de Valparaíso sont devenus matière d'écriture où il se laisse imprégner par l'« [o]deur de contrebande d'océan/et de cheval » (LM, *SFF* (FR), 21). Le paysage et les impressions éveillées chez le poète débordent toute localisation géographique et tout ancrage biographique⁵²⁸ et, en même temps, ces sensations sont le « prolongement du “moi-peau”⁵²⁹ ». Les mots sont des « bris de lumière vive/La trace du monde [qui est] en fragment » (LM, *SFF* (FR), 61). Le poète a recours à la nature comme à une possibilité de retour à soi⁵³⁰. Les premières impressions créent un « [p]aysage secret de l'œil et de la bouche » (LM, *TB* (FR), 49) et activent les souvenirs procurés par les « re-lectures de l'écriture de soi⁵³¹ ». C'est ainsi que la « [m]émoire du corps absent » (LM, *TB* (FR), 55) du pays natal est fortement reliée à celle des impressions qui surgissent de manière inattendue. En faisant un travail de réinvention de ses repères perceptifs, Mizón ne peut pas s'empêcher de revenir aux souvenirs des lectures qui l'ont profondément touché. La perte de la terre natale est très présente dans la littérature, note Mizón, depuis Ovide jusqu'à Saint-John Perse, ce qui n'implique pas que derrière un exilé existe un poète⁵³² :

⁵²⁶ Arnaud Tellier, « Flânerie, paysage et intériorité », dans *ibid.*, p. 187.

⁵²⁷ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 8.

⁵²⁸ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Jose Corti, 2005, p. 13.

⁵²⁹ Georges-Arthur Goldschmidt, « Exil, sidération et établissement du “soi” » dans *Écritures de soi, écritures des limites*, *op. cit.*, p. 151.

⁵³⁰ Arnaud Tellier, « Flânerie, paysage et intériorité », dans *ibid.*, p. 178.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 179.

⁵³² Luis Mizón, «Una experiencia del exilio literario en París», *op. cit.*, p. 229.

Memoria y escritura/voces y semillas./Regreso lentamente/a mi origen arcaico (LM, PDS, 142-144)

Mémoire et écriture/voix et semences./Je reviens lentement/à mon origine archaïque.
(LM, PDS (FR), 143 et 145)

Les livres ont permis à Mizón d'entreprendre une éducation clandestine et autodidacte⁵³³. Sa formation intellectuelle anarchiste lui a été conférée à Valparaíso par le biais des livres écrits, traduits et vendus par des exilés. Pour lui, il existe une culture propre à l'exilé, fondée sur la mémoire et l'imagination, et qui, grâce à la poésie, est facile à transporter⁵³⁴. Le plaisir secret et solitaire de la lecture s'est installé avec violence⁵³⁵, raconte le poète, et il a éveillé sa vocation poétique. La découverte d'un nouveau livre est, pour lui, capitale, car il dramatise la lecture, il la rattache à son enfance, ce qui donne un sens à toute sa vie⁵³⁶. Étudiant, il avait appris des poèmes par cœur par plaisir et non par obligation. Retenir un texte et pouvoir le lire au plus intime de soi n'était pas seulement une immense satisfaction, mais une préparation à l'exil⁵³⁷. Pour le poète, le livre acquiert une signification plus profonde que sa simple condition matérielle. Chaque mot lu dans son enfance et sa jeunesse était « [son] seul luxe/chaque mot garde intacte la dynamite de l'étonnement » (LM, PLM). Les découvertes littéraires faites à Valparaíso constituent ce livre unique : Le Livre des commencements⁵³⁸. La nature et les livres sont habités par un profond silence et les bases de sa vocation de poète se sont manifestées dans l'adolescence. Son premier poème, qu'il considère comme une imitation de García Lorca, est comme une sorte d'ivresse et il garde encore le souvenir du plaisir inouï d'enchaîner mots et musique en disant des choses tristes⁵³⁹. C'est à partir de ce moment qu'il devient un poète de manière plus ou moins clandestine⁵⁴⁰ :

voici mon portrait/compagnon de fumée/petite araignée patineuse/du ciel
ensanglanté/poulpe domestique caché derrière/son jardin/d'arbres électriques/jaloux
des pierres/phosphorescentes/timide mais risqué/voilà mon portrait rapide/au charbon
de bois (LM, GSI, 30)

⁵³³ *Ibid.*, p. 234.

⁵³⁴ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après », dans *D'Encre et d'exil*, *op. cit.*, p. 27.

⁵³⁵ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario en París », *op. cit.*, p. 229.

⁵³⁶ Sylvia Molloy, *Acto de presencia [...] op. cit.*, p. 28.

⁵³⁷ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario en París », *op. cit.*, p. 229.

⁵³⁸ Sylvia Molloy, *Acto de presencia [...] op. cit.*, p. 29.

⁵³⁹ Luis Mizón, « Le premier poème ? », *Confluences poétiques*, n° 1, 2006, p. 201-202.

⁵⁴⁰ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario en París », *op. cit.*, p. 229.

Mizón présente son propre portrait, traversé par le changement et la dissimulation, telle une plasticité qui refuse toute fixité. Selon Dominique Rabaté, la poésie a une propension à dire la métamorphose perpétuelle⁵⁴¹. Ainsi, le portrait se conçoit comme le microcosme écrit à la première personne⁵⁴². Le « Je », dans la poésie, n’adopte pas une démarche narrative, mais il est « l’impossible projection de soi par la langue qui jette toujours le sujet lyrique hors de soi⁵⁴³ ». Le sujet lyrique n’a pas ou quasiment pas d’identité parce qu’il ne se caractérise que par quelques images et sentiments isolés. Le « Je » autobiographique, en revanche, veut construire une identité par la succession des sentiments et des perceptions sous une forme rétrospective⁵⁴⁴. Lors de son exil, Mizón comprend que la réalité qu’il a connue a changé, car le voyage en lui est un lieu de transformation⁵⁴⁵. Il explique avoir vécu son exil « en poète et non en militant politique⁵⁴⁶ ». Il préconise la liberté de penser dans sa poésie, raison pour laquelle il abandonne les questions politiques sans réponse. Il instaure des stratégies alternatives pour résoudre ou pour contourner ce dilemme de l’acte de la mémoire⁵⁴⁷ quant à la dictature au Chili. Dans quelques poèmes de *Poèmes du sud*, Mizón affiche la violence de la dictature quand il évoque « les voix enterrées/dans les traces des camions militaires » (LM, PDS (FR), 75). Leur écho « retourne aux racines/par les labyrinthes de la mémoire » (LM, PDS (FR), 75). Sa poésie ne dénonce pas directement ces actes, mais le poète songe à cette « province perdue » épargnée par l’industrialisation et par la dictature. De manière indirecte, il dénonce l’autoritarisme du régime sans se positionner comme une victime :

He visto policías dormir de pie/apoyados en el motor de sus camiones./Acostados/levantando los brazos y las piernas/de sus armaduras de plástico/o sentados alrededor del fuego/como en las resurrecciones/escondiendo el rostro en los brazos/rodeados de ciudades y prisiones. (LM, PDS, 74)

J’ai vu des policiers dormir debout/appuyés contre le capot de leurs camions.
/Couchés/levant les bras et les jambes/de leurs armures de plastique/ou assis autour du feu/comme dans les résurrections/en cachant leurs visages avec leurs bras/entourés de villes et de prisons. (LM, PDS (FR), 75)

⁵⁴¹ Dominique Rabaté « Poésie et autobiographie : d’un autre caractère ? » dans *L’Irresemblance. Poésie et autobiographie*, *op. cit.*, [En ligne]

URL : <https://books-openedition-org.czproxy.universite-paris-saclay.fr/pub/7022> Consulté 17/08/2021.

⁵⁴² Michel Beaujour, *Miroirs d’encre*, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁴³ Dominique Rabaté, « Poésie et autobiographie [...] », *op. cit.*

⁵⁴⁴ Michel Braud, « Lyrisme » dans *Dictionnaire de l’autobiographie*, *op. cit.*, p. 514.

⁵⁴⁵ Luis Mizón, « Dire l’exil trente ans après », dans *D’Encre et d’exil*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴⁷ Lucie Taïeb, *Territoires de mémoire. L’écriture poétique à l’épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2012, p. 32.

En effet, Mizón fait allusion aux stratégies répressives de la dictature militaire qui se caractérise par une relation entre le terrorisme d'État et le bannissement. La consolidation de ce modèle répressif au Chili coïncide avec le coup d'État militaire en Argentine. Comme nous l'avons indiqué, ce type de régime ne se limite pas aux frontières nationales des pays du Cône Sud. Les exils massifs, incluant beaucoup d'écrivains et de poètes, ont entraîné une nouvelle esthétique dans l'écriture de cette période. Entre ceux restés au pays et ceux qui sont partis émergent plusieurs représentations de l'horreur, de la censure, de la peur et de la douleur de vivre sous un régime dictatorial. Si Mizón ne se livre pas à une dénonciation directe de type politique, il décrit le passé pour s'insurger contre une telle situation. Les allusions qu'il fait à la dictature font partie d'une mémoire collective devenue, de manière indirecte, une matière d'écriture. Ainsi, le poète déclare qu'« aucun phénomène de changement, propre à la violence de l'histoire contemporaine ou ancienne, n'a empêché la poésie d'exister. Elle est un lieu privilégié pour la reconnaissance de l'humain dans l'homme⁵⁴⁸ ».

Avec l'expérience de l'exil, Mizón s'affirme en tant que poète après sa rencontre avec Roger Caillois. Il l'a « reconnu comme un poète, comme il en reconnaissait très peu » (LM, Entretien, 59) et il a traduit et publié ses poèmes dans *La Nouvelle Revue française*. Le travail de traduction de Caillois demandait une grande exigence. Mizón a pris en compte son conseil de publier dans des revues littéraires parce qu'elles fournissent à la poésie un espace de vie préalable à la parution en livre⁵⁴⁹. En France, il a surtout trouvé du soutien auprès de maisons d'édition indépendantes, qui s'écartent de l'autoédition et de la bibliophilie – édition de niche où il lui est arrivé de publier des textes avec le concours de peintres. Son recueil *Poèmes du Sud*, publié chez Gallimard en 1982, est passé sous silence dans les revues et les cercles d'exilés chiliens, mais il a trouvé sa place dans le champ culturel français. Avec le temps, la situation de Luis Mizón évolue. Son travail est reconnu dans son pays natal et il est inclus dans le corpus des poètes chiliens exilés originaires de Valparaíso. L'ambassade chilienne l'invite pour diverses manifestations culturelles. Sur cette lancée, Mizón a fondé avec des auteurs étrangers et français la revue *Confluences poétiques*, une revue de poésie faite par des poètes⁵⁵⁰, mention indiquée dans l'éditorial du premier numéro de mars 2006. La langue française et la poésie sont des lieux de convergence pour ces poètes qui valorisent leur amitié littéraire et le métissage de

⁵⁴⁸ Luis Mizón, « Éditorial », *Confluences Poétiques*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴⁹ Luis Mizón, « Una experiencia del exilio literario en París », *op. cit.*, p. 237.

⁵⁵⁰ Luis Mizón, « Éditorial », *Confluences poétiques*, *op. cit.*, p. 11.

leurs écritures.⁵⁵¹ La revue est conçue comme un projet *d'approche consciente de l'autre* pour souligner à la fois une communauté de culture et le maintien fertile de la différence⁵⁵².

Le parcours de Mizón inclut aussi des œuvres centrées sur l'Île de Pâques et sur l'indianité, le plaçant comme un trait d'union entre le Chili et la France. Il retrace les rapports entre les deux pays, commencés au XIX^e siècle grâce au travail du naturaliste français Claude Gay qui a parcouru le Chili. Suite à la découverte de documents inédits de Gay, Mizón publie en espagnol une anthologie intitulée *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena* (2001). Son travail avait aussi débuté par l'essai poétique *Passion de l'Île de Pâques* (1988), l'anthologie *La Découverte des Indiens 1492-1550. Documents et témoignages* (1992), l'anthologie des poèmes indiens co-présentés avec Zéno Bianu, *El Dorado. Poèmes et chants des Indiens précolombiens* (1999) et le recueil de poèmes *Maka ki te rangi. L'Île dont les yeux regardent le ciel* (2016). Le travail de Mizón peut être comparé à de l'archéologie. Sa poésie veut faire entendre les voix des civilisations anciennes qui constituent « un élément de sa mythologie individuelle⁵⁵³ ». Comme l'explique Julien Gracq dans son essai *En lisant et en écrivant*, « [i]l y a dans l'Histoire un poète puissant et multiforme⁵⁵⁴ » et, dans l'exil, l'histoire devient naturellement biographique et côtoie les mythes⁵⁵⁵. Si les conquêtes des Espagnols ont détruit l'Histoire de ces civilisations indigènes, les mythes demeurent pour nourrir la poésie⁵⁵⁶. De cette manière, la poésie remplace l'histoire pour chercher ce qui a été détruit et oublié. Le silence des Indiens a éduqué l'oreille de Mizón pour la poésie et non pour la musique⁵⁵⁷.

3.5. Silvia Baron Supervielle : Le non-journal et les lettres aux photographies de sa mère

Un écrivain n'a pas de vie : il la verse entièrement dans les papiers. Il écrit pour approcher le mystère, non pas pour le dévoiler. (SBS, *JSSM*, 147)

Loyale à sa démarche créative, Silvia Baron Supervielle refuse de s'inscrire dans l'autobiographie. Suivre cette voie signifie renoncer à la liberté d'écriture pour se « ranger dans la platitude biographique ou autobiographique » (SBS, *JSSM*, 147). Cette démarche est

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵² Collectif Confluences poétiques, n° 1, Mercure de France, 16/03/2006, [En ligne] URL : <https://www.gallimard.fr/Catalogue/MERCURE-DE-FRANCE/Confluences-poetiques/Confluences-poetiques#> Consulté le 16/09/2021.

⁵⁵³ Michel Braud, *Miroirs d'encre, op. cit.*, p. 204-205.

⁵⁵⁴ Julien Gracq, « En lisant en écrivant » dans *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 711.

⁵⁵⁵ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après » dans *D'Encre et d'exil, op. cit.*, p. 26.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

semblable à celle de l'écrivain argentin Macedonio Fernández qui considère ce genre inintéressant parce que toute tentative (auto)biographique serait inefficace⁵⁵⁸. Céder à ce genre serait mettre fin à « l'hymne de l'intimité du rien avec du rien » (SBS, *JSSM*, 147). Les êtres aimés, Buenos Aires et l'Uruguay du passé représentent « un rêve, une illusion » (SBS, *JSSM*, 146). Les aborder sous le biais autobiographique implique de perdre le volet imaginaire dont notre autrice se sert pour écrire. Le récit de sa vie « est perceptible lorsqu'[elle] parle d'autre chose » (SBS, *JSSM*, 147). Si la vie et l'écriture se réunissent dans un texte, cela ne signifie pas que toutes les expériences vécues sont une matière créative. La vie est aussi un « voyage et les voyages ne se racontent pas » (SBS, *JSSM*, 81) et doivent rester dans le secret. Par l'écriture, Silvia Baron Supervielle veut atteindre « un mystère radieux » (SBS, *JSSM*, 81) pour rendre son texte vivant. Nous verrons dans notre analyse que le journal intime et la lettre qui apparaissent dans *Journal d'une saison sans mémoire* (2009) et *Lettres à des photographies* (2013) sont détournés de leurs attributs spécifiques au profit de la démarche créative. Celle-ci est placée sous le signe d'une écriture-entre-les-mondes caractéristique des littératures sans domicile fixe⁵⁵⁹.

– Vous écrivez un livre ?

– Je ne sais pas, je parle avec moi-même, je m'interroge... c'est un dialogue avec moi qui suis l'autre. Ça m'occupe... Le cahier est un ami, j'ai à qui parler, à qui raconter des histoires, les miennes, véritables, ou celles que je fabrique, véritables aussi. L'écriture m'entraîne, j'ignore ce qui est vrai ou faux, je me laisse conduire par une voix. (SBS, *DDM*, 122 et 123)

Le journal est une relation régulière de pensées, de faits et d'événements de la vie d'une personne, qu'un sujet a sur soi-même et les autres. Il s'agit d'une « écriture calendaire, inséparable du temps, pris dans son enchaînement⁵⁶⁰ ». Écrire un journal est une manière de se mettre sous la protection des jours et de se protéger de l'écriture parce qu'il est nécessaire de s'enraciner dans le quotidien⁵⁶¹. La relation de faits ne constitue pas un récit parce que la vie est une construction narrative mouvante où la cohérence est en perpétuelle élaboration⁵⁶².

⁵⁵⁸ José Manuel González Álvarez « “Una autobiografía escrita por otro”: [...] », dans *La Impronta autoficcional*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁵⁹ Ottmar Ette, *TransArea*, *op. cit.*, p. 401.

⁵⁶⁰ Françoise Simonet-Tenant, « L'invention de soi après une crise : le journal de deuil » dans Sylvie Jouanny, Élisabeth Lecorre (dir.), *Les Intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 95.

⁵⁶¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 271.

⁵⁶² Michel Braud, « Le Journal intime est-il un récit ? », *Poétique*, n° 160, 2009, p. 392 [En ligne]
URL : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-387.htm> Consulté le 21/07/2021.

L'écriture répond au discours du réel *perçu*⁵⁶³. Le caractère intime du journal permet au diariste de posséder le plus profond de soi tout en ayant une distance favorisée par l'écriture. Le journal augmente le capital-écriture tout en ayant un caractère spirituel⁵⁶⁴. Au cœur de l'écriture, naît l'interrogation anxieuse du moi, qui entreprend un autoexamen infini⁵⁶⁵.

Silvia Baron Supervielle passe au-dessus des caractéristiques du journal pour le transformer en « [u]n livre ouvert comme celui de la Bible. Je le reprends quand je veux, le temps n'existe pas, ni les lieux. Écrire est une activité déchirante et sensuelle. Je suis ailleurs en extase » (SBS, *DDM*, 123). En analysant son œuvre, un seul livre comporte le mot « journal » dans son titre : *Journal d'une saison sans mémoire*. Dans d'autres textes, comme *La Douceur du miel* (2015), il apparaît sous le nom de cahier, ou il prend plus ou moins la forme du journal dans *La Forme intermédiaire* (2006). De même, *Le Pays de l'écriture* (2002) intègre dans la petite encyclopédie portative qu'il constitue quelques souvenirs de sa vie. Nous sommes face à une dispersion du mot « journal » pour suivre le libre mouvement de l'écriture. L'écrivaine s'abstient de mentionner des épisodes concrets : « Si bien que, dans ce Journal, s'il en est un, j'avance par une voie, puis une autre, au gré des choses aperçues, lues ou imaginées, de situations dont j'aurais pu être le témoin » (SBS, *JSSM*, 27). Même si le mot « journal » est employé de différentes façons, il faut se rappeler qu'il est relié à l'acte d'écrire. Il n'est attaché ni à un genre ni à une langue spécifique. Si pour Barthes le journal est un « discours », une sorte de parole writée/écrite selon un code particulier⁵⁶⁶, chez Silvia Baron Supervielle, le journal est un texte qui la dépossède. Il ne peut rien raconter et il emporte son corps ailleurs⁵⁶⁷. L'écriture est une activité déchirante et sensuelle la guidant vers l'extase et le texte suit la main qui trace une ligne infinie. Au cours de *Journal d'une saison sans mémoire*, l'écrivaine cite des fragments de *Le Bruissement de la langue* de Barthes pour exprimer son accord avec l'idée que le journal « ne répond à aucune mission⁵⁶⁸ ». L'écriture avance en aveugle selon les perceptions, les lectures et l'imagination comme le personnage Antonio Haedo dans *Le Pont international*.

⁵⁶³ Michel Braud, « Le Texte d'un roman » : Journal intime et fictionnalisation de soi », *L'Esprit Créateur*, n° 4, vol. 42, 2002, p. 77 [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/26288440> Consulté le 21/07/2021.

⁵⁶⁴ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sup », 1976, p. 56.

⁵⁶⁵ Michel Braud, « Intime » dans *Dictionnaire de l'autobiographie*, *op. cit.*, p. 441.

⁵⁶⁶ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 410.

⁵⁶⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 6.

⁵⁶⁸ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 410.

Tout écrit est un journal. Tout écrit est un jour qui fait halte. J'écris pour propager cette halte autour de moi. Ces jours du passé, comme s'ils avaient lieu au présent. D'autres jours restent à l'écart ; ils ne se rangent ni dans un temps, ni du côté de l'oubli ; ils ne vont nulle part, n'appartiennent à personne : ils restent où ils sont. (SBS, *PDE*, 171)

Le texte est divisé en sept sections que l'écrivaine appelle versions. Chaque version est une tentative de s'interdire d'évoquer le passé et de se le remémorer dans cette saison qui est ouverte aux mots. Silvia Baron Supervielle reconnaît une éventualité, comme si elle fantasmait sur cette possibilité : « Si je tenais un journal » (SBS, *PDE*, 171), « J'ajouterais dans mon journal » (SBS, *PDE*, 173), « Je noterais peut-être » (SBS, *PDE*, 172). Nous parlons d'une intention d'écrire ce journal qui ne se concrétise pas, en ayant recours à un temps indéfini. Chez Silvia Baron Supervielle, le temps suit la fluidité de l'écriture, il ne s'attache pas à des événements du quotidien. En effet, écrire un journal est une manière de propager « [c]es jours du passé, comme s'ils avaient lieu au présent » (SBS, *PDE*, 171). Le texte n'a pas de destinataire précis. Il est dirigé vers un lecteur inhabituel que l'écrivaine décrit comme une « figure indiscernable » (SBS *JSSM*, 79). Elle déclare ainsi : « Je lui écris en me penchant vers elle, vers nous » (SBS, *JSSM*, 79). Le pronom « nous » peut désigner une association du narrateur avec le lecteur ou avec l'humanité entière⁵⁶⁹ ». Le pronom à la troisième personne, « elle », pourrait désigner sa mère absente.

L'écriture de ce journal est vouée à un temps suspendu, ce qui signifie que Silvia Baron Supervielle se situe entre Paris et le pays d'enfance. Ce dernier est perdu dans la périphérie, noyé entre deux océans, vers un pays international, marin et intercontinental⁵⁷⁰. Un journal est un écrit qui dépasse tous les genres littéraires : « Le Journal est le rhizome lui-même⁵⁷¹ ». L'écriture communique avec tout le dehors⁵⁷² parce qu'elle « n'a pas de conscience » (SBS, *JSSM*, 33). Elle ne distingue ni le passé du présent ni le rivage où elle est née de celui dans lequel elle réside. L'écrivaine a besoin de l'éloignement pour écrire sur le pays natal, car les choses s'accommodent avec les mots. Il n'est pas possible d'écrire sur le moment parce que « [c]'est à mesure que l'on se sépare des choses que l'on reçoit leur poinçon » (SBS, *JSSM*, 55).

⁵⁶⁹ Claire Stolz, « Pronoms personnels » dans *Dictionnaire de l'autobiographie*, op. cit., p. 638

⁵⁷⁰ Nora Catelli, *En la era de la intimidad seguida de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, coll. «Ensayos críticos» 2007, p. 152.

⁵⁷¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, op. cit., p. 76.

⁵⁷² *Ibid.*

– Pour moi, chaque jour laisse un dessin sur la page. C’est comme un journal qui écrit avec des choses étranges, abstraites, suspendues dans le vide. Elles n’ont presque pas lieu et pourtant elles sont vraies. Un vol de papillons. Ce qui ressemble à ma vie ne m’intéresse pas. (SBS, *LFI*, 165)

Écrire est « ouvrir le silence avec des mots » (SBS, *JSSM*, 12) d’une langue qu’elle invente. Le texte est, pour Silvia Baron Supervielle, un laboratoire du langage, un atelier de phrases qui permettent de concevoir un nouvel alphabet constitué de corps, de rêves, de sons, de visages et de langues. Plus que celle de raconter, l’écrivaine a la mission de contempler ce qui l’entoure pour créer cet alphabet. Il exprime ce que « les mots ne savent pas dire [où] tout symbole doit avoir un caractère propre et distinctif » (SBS, *LFI*, 132). Comme les encyclopédies qu’elle affectionne, cet alphabet contient « des possibilités infinies et impersonnelles pour [l’]imaginaire » (SBS, *JSSM*, 126) pour que sa parole soit un fleuve puissant⁵⁷³.

L’heure est fixée sur un cadran. Sans chiffres pour les dates et les pendules, le vide se matérialise. Je ne consulte plus les agendas qui surveillent et j’ai cessé de me hâter, de compter, de prendre la mesure de ce que je perds ou je gagne. (SBS, *JSSM*, 19)

Vivre dans une saison sans mémoire signifie s’interdire de revenir au passé, une tâche impossible pour l’écrivaine. Les souvenirs reviennent sous forme de visions, de manière intempestive et se perpétuent. Elle veut « envisager le passé tout autrement⁵⁷⁴ » en commençant par se libérer de celui-ci qui prend possession de soi et de l’espace. La tâche se révèle difficile parce que Silvia Baron Supervielle dit avoir « le souvenir de l’instant présent » (SBS, *JSSM*, 12) qui tombe dans le passé quand elle cesse de lui attribuer un intérêt actuel⁵⁷⁵. Le journal de cette saison sans mémoire est comme un almanach sans date où « le présent est abstrait » (SBS, *JSSM*, 30). Dans le *Journal de deuil* de Barthes, il existe, explique Antoine Compagnon, un refus du temps occasionné par la perte de la mère sous l’effet du deuil qui immobilise le temps⁵⁷⁶. Silvia Baron Supervielle aspire au présent abstrait existant dans les cieux, mais, qui, dans le quotidien, est menacé par les heures qui s’additionnent. Vivre sans mémoire est une façon de « s’exercer à entrer dans le terrain de l’oubli » (SBS, *JSSM*, 26) qui, comme sa mère et l’amour que l’écrivaine lui voue, est au seuil de l’éternité. Le journal

⁵⁷³ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p.412.

⁵⁷⁴ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1969, p. 93.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁷⁶ Antoine Compagnon, « Le Journal de deuil de Roland Barthes : un écrit de vie paradoxal ? », Conférence au Collège de France le 10 mars 2009 [En ligne] URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2009-03-10-16h30.htm> Consulté le 21/07/2021.

accomplit l'« interruption du temps⁵⁷⁷ » dans laquelle l'écrivaine vivrait sous les effets de l'anesthésie : un état de flottement où il n'existe pas de séparation et où rien n'est à classer. Dans le calendrier de Silvia Baron Supervielle figure le chiffre zéro qui a comme caractéristique sa forme circulaire, qui enferme le blanc et le vide et donne « une langue à la saison encerclée » (SBS, *JSSM*, 41). La saison qui s'empare de l'écrivaine éveille le désir de devenir une absente, sans souvenirs d'hier ni d'aujourd'hui, baignée de lumières sans heures.

L'écriture est toujours en préparation, en réparation : son thème est le chiffre qui figure au bas des rectangles. Je ne passe pas des jours, mais des chiffres suivant le nombre de feuilles remplies. Seuls ces chiffres indiquent le thème des lignes et des entractes. Leur somme donne un titre au miroir où elles naviguent. (SBS, *JSSM*, 168)

Abstrait et impersonnel, le présent demande à l'écrivaine de lutter contre le passé : une force qui la tire en arrière l'obligeant à écrire « au ras de l'abîme » (SBS, *JSSM*, 168). Elle aspire à écrire en entière liberté sur des « non-thèmes » (SBS, *JSSM*, 168), des « choses sans âge » (SBS, *USP*, 38). Elle s'est donnée la tâche de construire le présent pas à pas et d'établir une ligne de partage entre passé et présent. Au fur et à mesure que Silvia Baron Supervielle s'approche de la fin de son journal, elle se rend compte de l'impossibilité de déterminer la durée du présent impliquant de vivre dans un état de veille constante. « J'en ai la volonté, mais je n'arrive pas à le faire durer plus d'une seconde » (SBS, *JSSM*, 202). Les souvenirs reviennent telles des vagues qui submergent l'écrivaine dans une « mémoire sourde » (SBS, *JSSM*, 203). La ligne qui sépare le passé et le présent se brise quand elle comprend qu'elle ne peut pas ignorer l'appel de la mémoire malgré le fait de s'être interdit de l'écouter. Les efforts pour donner au présent une langue, une histoire, une couleur ont été vains, car il ne peut être ni touché ni arrêté comme le passé. Le journal de cette saison sans mémoire s'est écrit « [l]igne par ligne, blanc par blanc » (SBS, *JSSM*, 250). L'écrivaine y a retrouvé une bienheureuse intériorité lui permettant de réintégrer le paradis perdu de l'enfance et de s'approcher de sa mère absente :

Tous les chemins se dirigeaient quelque part excepté le mien. Il n'y avait pas de direction pour aller où tu étais, ni ailleurs. Pas d'endroit où s'arrêter, où s'asseoir. Ni de fleuves à suivre, ni de rives. Pas de nom valable sur la géographie de la terre et la carte du ciel. Ni de paysage, ni de traces, ni de soleil ou d'ombre. (SBS, *LAP*, 14)

⁵⁷⁷ Françoise Simonet-Tenant, « L'Invention de soi [...] », dans *Les Intermittences du sujet*, *op. cit.*, 96.

Dans *Lettres à des photographies*, Silvia Baron Supervielle fait usage du caractère inclassable de la correspondance, identifiée comme un dialogue écrit avec un interlocuteur absent par des stratégies textuelles qui simulent une interaction. Plus qu'un simple moyen de communication, la correspondance est pour elle une façon d'être « en pleine littérature, c'est-à-dire, peut-être la plus précise, la plus directe⁵⁷⁸ ». Un exemple est fourni par l'œuvre de Marguerite Yourcenar et ses deux romans *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Mémoires d'Hadrien*. En effet, les *Mémoires d'Hadrien* est une longue lettre où Marguerite Yourcenar montre que « par-delà la mémoire humaine connue, il y avait la mémoire d'un paradis irrécupérable » (SBS, URP, 24).

Entre 1980 et 1987, Silvia Baron Supervielle a entretenu une correspondance avec Marguerite Yourcenar. Elle est réunie dans le volume *Une reconstitution passionnelle. Correspondance 1980-1987* (2009), composé d'une trentaine de lettres. Après son séjour de l'été 1983 à Petite Plaisance, lieu de résidence de Marguerite Yourcenar, elle a poursuivi le dialogue épistolaire. La rencontre et la correspondance entre ces deux écrivaines « invite[nt] à confronter leurs œuvres respectives, à en saisir les points de contact et de convergence, les lignes de fracture aussi⁵⁷⁹ ». Trois éléments sont capitaux dans leur vie et leur œuvre : la langue, la disparition de la mère et l'exil. Le premier sujet est abordé dans la lettre du 11 juillet 1980, où Marguerite Yourcenar s'accorde avec Silvia Baron Supervielle à penser que chaque écrivain invente sa propre langue. Existerait une langue *Self*, terme emprunté à Paul Valéry, « celle dans laquelle nous essayons de chanter » (SBS, URP, 34). Sur le deuxième sujet, leur regard est différent : Marguerite Yourcenar refuse d'admettre le traumatisme lié à la mort de sa mère⁵⁸⁰ tandis que Silvia Baron Supervielle veut instaurer un dialogue silencieux avec la sienne, à travers l'écriture. Enfin, l'expérience de l'exil, pour notre autrice, a fait qu'elle devienne à jamais exilée et étrangère⁵⁸¹ alors que la vie de Marguerite Yourcenar a été marquée par l'exil aux États-Unis. Pour Silvia Baron Supervielle, il est difficile d'assigner à Yourcenar une nationalité fixe. Elle peut appartenir autant « au nord de l'Europe qu'à la Méditerranée et à l'océan Indien, mais, principalement [...] au voyage dans le temps entre un lieu et un autre » (SBS, URP, 17). Comme l'île Saint-Louis, Petite Plaisance est « un endroit dépourvu de frontières et de temps »

⁵⁷⁸ Entretien avec Silvia Baron avec Mathieu Garrigou-Lagrange, « Épisode 3 : Histoire d'une rencontre et retour sur l'Œuvre au Noir », *La Compagnie des œuvres*, France Culture, le 24/06/2020, 58 min. [En ligne] URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/marguerite-yourcenar-34-histoire-d'une-rencontre-et-retour-sur-loeuvre-au-noir> Consulté le 07/08/2020.

⁵⁷⁹ André-Alain Morello, « La Littérature et La Marée sombre de l'exil : Silvia Baron Supervielle et Marguerite Yourcenar » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, op. cit., p. 207.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 210.

(SBS, *URP*, 15). Dans ses échanges avec Marguerite Yourcenar, notre écrivaine trouve une source pour réinventer son écriture et retient cette capacité de « se libérer du temps » (SBS, *URP*, 21).

La langue, l'absence de la mère et l'exil sont analysés avec finesse dans *Lettres à des photographies*. Ici, la correspondance n'a plus une fonction communicative, mais elle devient un geste d'écriture. Il n'existe ni lieu ni date dans les lettres. Elles sont seulement numérotées, tout en ayant conscience qu'il n'y aura pas de réponse venant de la destinataire. Selon Michel Braud, l'écriture de soi est en partie liée avec la mort de la mère⁵⁸² et, dans notre cas, la lettre est une manière détournée d'évoquer le pays natal. Durant l'Antiquité, la lettre était destinée aux morts⁵⁸³. Silvia Baron Supervielle semble suivre cette idée avec son écriture, sa mère ayant accompli le miracle de « mourir sans [la] quitter » (SBS, *LAP*, 115) :

Tu te quittas deux fois : la première pour laisser ton pays et les tiens, la seconde définitive, pour te séparer des enfants que tu venais de mettre au monde. (SBS, *LAP*, 24)

Ce double exil montre, selon Deleuze et Guattari, qu'on ne se déterritorialise jamais tout seul, mais à deux⁵⁸⁴, c'est-à-dire que cette absence entraîne un nouvel exil : le sien. De cette disparition il ne reste que des photographies qui ont été glissées « dans une machine d'une tout autre espèce⁵⁸⁵ » : l'écriture. L'écrivaine a développé une affection pour la photographie, surtout celle des lieux et des êtres chers qu'elle a connus et qui l'entourent dans son appartement de l'île Saint-Louis. Bien que ces photographies préservent un événement qui éveille les souvenirs, celles appartenant à la mère ne sont pas reliées à un souvenir précis. L'écrivaine ignore les circonstances dans lesquelles ont été prises ces photographies qu'elle a collectées durant ses voyages en Argentine et en Uruguay. Sa quête a pour objectif d'arriver au « noyau rayonnant, irréductible : [sa] mère⁵⁸⁶ ». À partir des souvenirs de ceux qui l'ont connue, elle peut la connaître et savoir « *qui elle était*⁵⁸⁷ ». La Figure de la mère⁵⁸⁸ est une *apparition*⁵⁸⁹ plongée par l'écriture sur la page blanche qui saura révéler son visage. Ce dernier est « [l]e souvenir [...] un intermédiaire, comme une fenêtre où l'on guette son reflet et qui s'ouvre à la

⁵⁸² Michel Braud, « Deuil » dans *Dictionnaire de l'autobiographie*, *op. cit.*, 252.

⁵⁸³ Nora Esperanza Bouvet, *La Escritura epistolar*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2006, p. 30.

⁵⁸⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma » Gallimard 2, 1980, p. 117.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, p. 18.

fois sur un paysage. Il est une référence à laquelle on se mesure » (SBS, *LAP*, 83 et 84). Le visage de sa mère se transforme en paysage du pays d'enfance : l'écriture compose la « visagité et la paysagité⁵⁹⁰ ». En effet, le paysage du pays natal évoque le visage de la mère qui lui fournit le complément inattendu de ses lignes et de ses traits⁵⁹¹. Ces deux éléments sont pour l'écrivaine « un monde déterritorialisé⁵⁹² ». Les photographies de sa mère placées au début, au milieu et à la fin de *Lettres à des photographies*, mettent en évidence qu'elle est l'image qui fonde toutes les autres. Le lecteur s'attache à son regard immobile, saisissant ce qui demeure hors de tout regard⁵⁹³. Ce regard fixé dans l'éternité reste, pour l'écrivaine et le lecteur, un mystère et l'écriture aide à « cerner et faire vivre [ce] regard⁵⁹⁴ ». Il est question de s'approprier de cette absence par l'écriture des lettres qui lui sont destinées et croire que « c'est elle qui a photographié la mère » (SBS, *LAP*, 96). Tout au cours de son livre, Silvia Baron Supervielle rappelle que ces photographies sont devenues de véritables souvenirs de sa mère au point de constituer « sa patrie » (SBS, *LAP*, 103).

Lorsque je compris qu'il valait mieux ne pas te chercher, je me suis remise à la contemplation. Elle conduit mes visions et me donne une raison d'être. C'est elle qui plane dans l'immobilité. Je te contemple en t'écrivant et cela à tel point que je ne visualise aucun être aussi clairement que toi. (SBS, *LAP*, 109)

Par la contemplation des photographies de sa mère et des êtres chers qui sont disparus ou vivants, l'écrivaine, telle une portraitiste, peut les faire apparaître par les mots d'une langue muette. Cette langue conjugue les silences, les cris et les regards⁵⁹⁵, et elle reste secrète parce qu'elle est enfermée dans le regard des visages. Silvia Baron Supervielle explique que, dans sa famille, le nom de sa mère n'était pas prononcé et c'est dans le silence de cette langue muette qu'elle existe. L'écrivaine invente une langue qui s'adapte à sa mère absente : « sans voix, sans nom, sans titre » (SBS, *LAP*, 54). Quand son regard se pose sur les photographies, elle peut trouver cette « Parole non révélée » (SBS, *LAP*, 63). Les lettres sont ainsi les esquisses d'une voix qui parle, qui écrit en parlant. L'absence forge cette langue secrète, répondant au fait que l'espagnol ne lui a pas été transmis par sa mère :

⁵⁹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 211.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 211.

⁵⁹³ Michel Foucault, *Les Mots et Les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 23.

⁵⁹⁴ Yves Bonnefoy, *L'Improbable et Autres essais*, suivi d'*Un Rêve fait à Mantoue*, nouvelle éd. corrigée et augmentée, Paris, Mercure de France, 1980, p. 305.

⁵⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du lieu », 2001, p. 11.

[Je] m'initie à donner une forme à ce qui, pendant tant d'années, fut un murmure muet, un dialogue intérieur entre moi et moi, moi et le visage de ma mère absente. (SBS, *LAP*, 13)

« [J]e nous écris » (SBS, *LAP*, 71), déclare Silvia Baron Supervielle, parce que l'écriture permet de composer un dialogue épistolaire avec sa mère. Chaque page de cahier et chaque lettre sont un message adressé à sa mère, dans une langue qu'elle aimerait lire : le français. C'est la raison pour laquelle elle n'a pas voulu l'écrire en espagnol afin qu'il reste un livre étranger⁵⁹⁶. Le désir d'écrire commence par le souhait de communiquer avec elle, bien que sa mère ait une « voix qui garde le silence⁵⁹⁷ ». Même si l'écrivaine se sert du français, elle murmure ses mots en espagnol avant de les écrire dans une « langue sereine et secrète » (SBS, *LAP*, 16). Elle partage avec sa mère cette « langue muette » (SBS, *ADF*, 24), en accord avec son absence et le silence de ses photographies. Le partage de cette expérience de l'exil fait que l'écrivaine et sa mère appartiennent « à la famille de l'absence » (SBS, *ADF*, 25) :

peut-être qu'un jour en oubliant l'allée/en m'écartant de ce passage/qui m'attend et se dessine devant moi/je pourrai te voir pour un moment/et de profit à ta voix revenue/te dire que je pars pour découvrir/le danger de partir. (SBS, *UAL*, 59 et 60)

Une fois exilée, Silvia Baron Supervielle devient une absente pour les siens restés à Buenos Aires. Lors de son arrivée en France, elle est « un peu à l'égalité avec Raquel » (SBS, *LAP*, 32), dont l'éloignement et l'absence font qu'un mystère « se prolonge, s'intensifie, se multiplie⁵⁹⁸ ». L'absence de la mère est un trait d'union entre Silvia Baron Supervielle et sa sœur Inés, restée en Argentine, au point de devenir des « sœurs jumelles parce qu'elles sont nées de la même mort » (SBS, *LO*, 143). Cette absence la prive, pour l'instant, d'un domicile fixe et légitime. Elle est et restera une étrangère partout jusqu'au jour où elle ira rejoindre sa mère dans l'éternité. « Tu as réalisé le miracle de mourir sans me quitter » (SBS, *LAP*, 15), écrit-elle à sa mère omniprésente dans chaque texte. Cette dernière « est la destinataire absolue » (SBS, *LAP*, 120) de son écriture qui célèbre son souvenir et son absence.

⁵⁹⁶ Entretien avec Silvia Baron Supervielle au Salon du Livre de Paris, *op. cit.*

⁵⁹⁷ Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1967, p. 78.

⁵⁹⁸ Silvia Baron Supervielle, « Le Désir d'être » dans Michèle Finck et Patrick Werly (dir.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2013, p. 631.

Lorsque Silvia Baron Supervielle écrit les lettres destinées à sa mère, elle déclare avoir été prise d'une profonde émotion en établissant ce dialogue avec elle. Les lettres se sont succédé au cours des jours avec un double objectif : communiquer avec elle et revenir vers les souvenirs du pays natal et les siens⁵⁹⁹. La lettre réunit présence et absence dans un seul espace avec pour fonctions de maintenir la distance entre les interlocuteurs, de la produire, de l'approfondir et de la dilater⁶⁰⁰ dans un espace-temps fictif, voire indéterminé. Deleuze et Guattari expliquent qu'« il y a toujours une femme à l'horizon des lettres, c'est elle la vraie destinataire⁶⁰¹ ». En quittant le pays natal et en inventant une langue, Silvia Baron Supervielle veut « déterritorialiser l'amour⁶⁰² » de sa mère et l'amener avec elle.

Nous avons analysé comment chaque écrivain a abordé la question du temps et de l'espace à travers différentes stratégies textuelles. Selon Jean Starobinski, l'autobiographie fournit un cadre qui accepte une grande variété de styles⁶⁰³. Nos écrivains ont révélé différents types d'écriture de soi, de manière directe ou indirecte, avec la singularité d'écrire dans une langue qui n'est pas la leur. Le français peut représenter une forme de réancrage, une expérience de libération et d'enrichissement intellectuel, culturel, artistique qui est préférée au discours de la perte et de la nostalgie des origines⁶⁰⁴. Se raconter dans une autre langue est aussi accéder à un laboratoire expérimental littéraire qu'offre la langue française. Depuis la publication de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Enfance* de Nathalie Sarraute, la littérature francophone a accueilli les textes autobiographiques écrits par des écrivains ayant acquis le français tardivement⁶⁰⁵. Ce type de récit de vie rend compte des métamorphoses que le moi et la rupture mémorielle induite par le changement de langue ont traversées⁶⁰⁶.

« Nous portons en nous notre pays, l'endroit où nous sommes nés » (EM, *MAC*, 293), déclare Eduardo Manet quand il relate ses années cubaines empreintes des événements historiques et politiques ayant changé l'histoire de l'île. Avoir subi la « loi implacable » (EM, *MAC*, 312) de l'exil n'a pas été un obstacle pour renforcer sa propre cubanité. L'écrivain réinscrit sa vie dans le temps historique pour créer deux perspectives

⁵⁹⁹ Entretien avec Silvia Baron Supervielle au Salon du Livre de Paris (en public) », *Pas la peine de crier* avec Marie Richeux, France Culture le 21/03/2014, 58 min. [En ligne] URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/argentine-5-5-entretien-avec-silvia-baron-supervielle-au-salon-du-livre-de-paris-en-public-5978880>

⁶⁰⁰ Nora Esperanza Bouvet, *La Escritura epistolar*, op. cit., p. 67.

⁶⁰¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, op. cit., p. 53.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, op. cit., p. 110.

⁶⁰⁴ Isabelle Lacoue-Labarthe, « Exil » dans *Dictionnaire de l'autobiographie*, op. cit., p. 320.

⁶⁰⁵ Daniel Ausoni, « En d'autres mots : autobiographie translingue et discontinu » dans, *Les intermintences du sujet*, op. cit., p. 53.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

hétérogènes sur le temps⁶⁰⁷ qui s'imbriquent l'une dans l'autre. À partir de ses volets autobiographiques, Manet ne raconte pas seulement ce qui est advenu en un *autre* temps, mais, comment il est devenu lui-même⁶⁰⁸ au présent. Du côté d'Hector Bianciotti, nous avons examiné comment il a tissé le tapis de sa vie à partir de la technique autofictionnelle. Dans son cas, la mémoire se soumet à l'écriture qui l'entraîne dans la fiction « sans que rien n'arrête ce passage d'un plan à l'autre, sans qu'aucun indice non plus ne le révèle à coup sûr⁶⁰⁹ ». À travers ses volets autofictionnels, l'écrivain « mime une séquence de sa vie ou même toute sa vie⁶¹⁰ » telle une scène de théâtre. La poésie de Mizón est loin de toute ligne temporelle. Ce dernier réalise un morcellement et un émiettement des images, des impressions du paysage chilien, du port de Valparaíso et des lectures qui l'ont profondément touché. Le poème possède une force unificatrice, avec ses sauts et ses heurts, des expériences vécues qui constituent des montages que Mizón reconfigure par l'écriture. Enfin, Silvia Baron Supervielle, à travers l'écriture de son journal et de lettres, rend les lieux et les êtres aimés intemporels, refusant toute démarche autobiographique. Écrire, c'est être en communion avec le pays de l'enfance, et sa mère disparue et l'écriture des lettres constituent un fil qui « lie, enchaîne et donne cours⁶¹¹ ». Pour communiquer avec sa mère absente, Silvia Baron Supervielle invente une langue qui n'a pas d'attaches avec un pays et qui n'est dérivée d'aucune autre. Une langue qui est en fuite et recherche une « syntaxe du désordre, la désintégration du langage [que] ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture⁶¹² ».

À travers leurs textes, nos écrivains ont révélé qu'avec l'expérience de l'exil et le temps, ils ont développé une identité hybride. Elle se soumet à des transformations qui démontrent que le mot identité et son déterminisme est un « *faux ami*⁶¹³. » En écrivant dans une langue qui n'est pas la leur, nos écrivains ne racontent pas seulement un récit de soi, mais aussi « un récit de soi-même comme un autre et par un autre⁶¹⁴ ».

⁶⁰⁷ Paul Ricœur, *Temps et récits III*, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁰⁸ Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁶¹⁰ Gilles Deleuze, *Le Pli [...]*, *op. cit.*, p. 82.

⁶¹¹ Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*, Paris, Éditions Minituit, coll. « Fables du temps », 2013, p. 38.

⁶¹² Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 58.

⁶¹³ Raphaël Draï « Le Proche et le lointain. Pour une identité stéréophonique », dans Shmuel Trigano (dir.), *L'universel et la politique des identités*, avant-propos de Ady Steg, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010, p. 99.

⁶¹⁴ Maxime Decout, « Identité » dans *Dictionnaire de l'autobiographie*, *op. cit.*, p. 437.

4. L'identité : une notion mise en question

D'après Fernando Aínsa, l'identité culturelle hispano-américaine s'est définie grâce au roman⁶¹⁵ qui a donné une vision générale de l'identité américaine sans la réduire à un simple inventaire du patrimoine culturel⁶¹⁶. La structure de l'identité culturelle est « vivante »⁶¹⁷ parce qu'elle est constituée des coutumes, des gestes, des mots du quotidien, des créations artistiques et littéraires. Cette structure combinée à l'expérience de l'exil permet aux écrivains de créer une esthétique autour de l'identité. Ils ne lui cherchent pas une définition, ils la situent entre le « vouloir être » et le « pouvoir être⁶¹⁸ » :

Les écrivains créateurs échappent aux classifications. À partir d'un lieu imaginaire, dépourvu de langues, ils recréent le monde et ses lois. (SBS, *ADF*, 64)

D'après Silvia Baron Supervielle, la notion de nationalité perd sa signification tant que le souvenir du pays natal s'affirme et s'intériorise, créant une fracture du « Je » entre ici et là-bas. « S'émanciper ne signifie pas se déraciner, mais s'enraciner peu à peu ailleurs⁶¹⁹ » dans ce pays de l'enfance préservé par la mémoire. L'identité est placée entre le particulier et l'universel et elle demande à nos écrivains de trouver un équilibre : « Enfermé dans le particulier, l'humain est privé d'ailes. Enfermé dans l'universel, il est privé de racines. Et il a besoin des deux⁶²⁰. » Le lieu de naissance est, explique Raphaël Draï, celui du *commencement* d'une histoire et l'oublier c'est s'oublier et se perdre⁶²¹. La réalité d'un écrivain est peuplée, explique Silvia Baron Supervielle, « d'images, de signes, de mots et de manques de mots. Seule l'écriture tisse un réseau qui la nomme et l'offre à un pays » (SBS, *CLE*, 83). Luis Mizón déclare que l'exil l'a fait s'aventurer « dans ce territoire sauvage [où il] collectionne les images qui ont fait de [lui] un poète » (LM, *PDD*, 5). Le déracinement entraîne des incertitudes et le « moi » est mis à l'épreuve, car l'exilé « est la fausse note d'une partition qui se voudrait harmonieuse » (EM, *ADE*, 7). Chez nos écrivains, l'identité est marquée par ce que Marc

⁶¹⁵ Fernando Aínsa, *Identidad cultural en Iberoamérica [...]*, *op. cit.*, p. 23.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹⁹ Chantal Delsol « L'universel et la marque de l'enracinement » dans *L'Universel et La Politique des identités*, *op. cit.*, p. 92-93.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁶²¹ Raphaël Draï, « Le Proche et Le Lointain. [...] », dans *L'universel et la politique des identités*, *op. cit.*, p. 118.

Crépon appelle le double signe de l'hétérogénéité, c'est-à-dire, le morcellement et la discontinuité⁶²² :

[...] combien de fois ai-je entendu dire, oui, bien sûr, il est exilé mais il s'est bien adapté !
[...] personne sauf un abruti de naissance ne peut se résigner à ce triste état de fait. Car si l'exilé ne se plaint pas, s'il se tait, c'est pour mieux se protéger [...] (EM, *ADE*, 8)

L'exilé joue une sorte de rôle et le monde devient un théâtre dans lequel il peut exceller. C'est dans l'exil que le sujet peut « mieux saisir l'inaccessible *Je* » (SBS, *CLE*, 83). L'identité n'est pas seulement reliée au mouvement et à l'altérité, mais aussi à une narration qui est reconfigurée par le récit, rappelant que « l'écriture n'est jamais neutre ou transparente⁶²³ ». Hector Bianciotti a compris « qu'on ne s'unit qu'en se mutilant » (HB, *NMD*, 12), ce qui se traduit par le besoin d'avoir une origine à perdre et à retrouver⁶²⁴. Chaque récit n'est jamais « éthiquement neutre [et] s'avère être le premier laboratoire du jugement moral ⁶²⁵. » Loin de toute revendication patriotique ou identitaire, nos écrivains se demandent où en est l'étranger après les fusions, le métissage, les voyages, les absences et les retours⁶²⁶. Ils habitent dans un temps impitoyable où « l'exil existe/À l'intérieur de l'exil » (LM, *PLM*) et leur seule « nationalité serait le souvenir » (SBS, *CLE*, 83). Pour eux, l'identité est vécue, perçue et pensée comme un territoire⁶²⁷ immatériel composé des souvenirs et des images qu'ils portent en eux. Comme l'indique Silvia Baron Supervielle, « plus l'écrivain s'éloigne de sa terre natale et se détache de ses habits, de sa nationalité et oublie sa langue plus il la remémore et la chante » (SBS, *CLE*, 86). C'est par l'écriture qu'il est possible de « se défaire des fausses identifications et fausses appropriations de soi par soi ou encore de se désencombrer de ce moi qui n'est pas soi⁶²⁸ ». Cependant en se libérant de ces fausses identifications ou appropriations, l'écrivain court le risque de se confronter à une double violence : être assimilé à une langue et une culture que ne sont pas les siennes, et se voir reprocher de ne jamais en faire complètement partie s'il accepte. L'hospitalité, indique Marc Crépon, est conditionnée par la demande faite à l'écrivain exilé d'intérioriser une contrainte de coupure avec le passé et l'identité perdue⁶²⁹.

⁶²² Marc Crépon, *La Vocation de l'écriture. La littérature et la philosophie à l'épreuve de la violence*, Paris, Odile Jacob, 2014, p. 239.

⁶²³ Maxime Decout, « Identité » dans *Dictionnaire de l'autobiographie*, *op. cit.*, p. 437.

⁶²⁴ Daniel Sibony, *Entre-deux*, *op. cit.*, p. 42.

⁶²⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 167.

⁶²⁶ Fernando Aínsa, *Palabras nómadas [...]*, *op. cit.*, p. 72.

⁶²⁷ Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 135-136.

⁶²⁸ Marc Crépon, *La Vocation de l'écriture*, *op. cit.*, p. 53.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 247.

Nous allons analyser les mécanismes textuels auxquels ont recours nos écrivains pour questionner la notion d'identité selon trois axes. Le premier montrera que nos écrivains prônent l'absence de fixité identitaire en dissociant le binôme langue et identité. L'exil leur a donné l'opportunité de trouver un juste milieu où il est possible d'accueillir une ou plusieurs langues en soi sans que cela implique un attachement à un territoire. Selon leurs récits et poèmes, l'identité varie au cours du temps pour arriver à un noyau intime immuable qui caractérise l'écrivain. Dans un deuxième temps, nous verrons que nos auteurs font usage du dédoublement pour se confronter à leur propre altérité, scindés qu'ils sont entre ici et là-bas. Tout commence avec une mise en scène de soi où le sujet devra mimer l'autre pour lui ressembler le plus possible, comme le montrent Eduardo Manet et Hector Bianciotti. Un autre mécanisme est l'usage du miroir et de la fenêtre qui sont des moyens pour se retrouver avec sa propre altérité. La dernière partie de notre analyse tentera de comprendre comment nos écrivains veulent que le moi soit rétréci et diminué, voire comment ils entendent disparaître pour mieux renaître dans leur écriture.

4.1. La non-fixité identitaire

« Il va de l'identité du pays. [...] Notre pays décline par manque d'identité. Tu peux changer les choses, combler ce vide, en es-tu conscient ? » (HB, *TOA*, 130)

Ces mots sont prononcés par Ruiz, l'ancien camarade de séminaire du narrateur qui mène un « projet de nécrophilie patriotique » (HB, *TOA*, 128) en lui demandant d'être enterré à Córdoba. L'écrivain parodie cet attachement à l'identité nationale et l'idée que « le pays a besoin de symboles » (HB, *TOA*, 128). L'identité gagne « un poids irréal » (HB, *TOA*, 130), quand elle devient une loi pour son interlocuteur. Elle représente un mot passe-partout qui uniformise les différences et les englobe dans une totalité. Elle n'a pas d'autre finalité que de « donner un contour à une situation instable, à ce malaise, à cette confusion, à la menace d'un continent » (HB, *TOA*, 131). Si Bianciotti se déclare fatalement argentin, il relève un aspect historique très important de l'histoire culturelle de son pays : « le doute, de tout un chacun, de son identité, fait partie de l'identité argentine » (HB, *TOA*, 132). Pour Silvia Baron Supervielle, l'Argentine est un pays fait d'étrangers et d'une plaine infinie⁶³⁰. Comme Bianciotti, elle porte une double nostalgie impérissable⁶³¹ conservée dans la mémoire et le subconscient. Le personnage de Ruiz incarne le malaise à l'égard de l'histoire argentine,

⁶³⁰ Entretien de Silvia Baron Supervielle avec Julie Corsin dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, *op. cit.*, p. 129.

⁶³¹ *Ibid.*

constituée pour une grande partie par la migration européenne telle qu'elle fut encouragée par les gouverneurs pour que le pays ressemble à l'Europe et aux États-Unis. Selon Jorge Luis Borges, l'Argentine est un reflet et une prolongation de l'Europe, elle devient même son miroir⁶³². Plus qu'un espace géographique, l'Europe est très présente chez les Argentins, car ils peuvent se considérer comme des Européens en exil et la distance leur permet d'avoir une vision plus ample sur le vieux continent⁶³³. Ainsi, « aucune affirmation d'identité n'est possible⁶³⁴ » parce que pour nos deux écrivains argentins, « [o]n naît quand on revient » (SBS, *NST*, 64). Concernant Silvia Baron Supervielle, il lui a fallu « traverser la mer dans un songe et ouvrir les yeux dans un rivage » (SBS, *NST*, 64). Placés dans l'entre-deux, entre l'Argentine et l'Europe, ils se trouvent dans un *no man's land*. Bianciotti assume que ses frères et ses sœurs ne partageraient pas le souhait de Ruiz : « vivant je les approchais de l'Europe d'où ils venaient ; mort, ils auraient l'illusion que je les rattachais, eux, et, pour quelque temps, leurs enfants » (HB, *TOA*, 130). Rapprocher les siens de l'Europe et les rattacher à elle tout en étant fatalement argentin, montre que l'écrivain, même à sa mort, est toujours de passage :

[...] je pense que les identités de naissance donnent une complexité encore majeure et qu'on ne peut pas les substituer simplement par le déracinement même avec un enracinement postérieur. (LM, Entretien, 71)

Luis Mizón considère que les immenses contrastes du territoire influent sur l'identité⁶³⁵. Elle est fortement liée à son expérience de la campagne du sud chilien, le port de Valparaíso et l'île de Pâques. Le poète rappelle dans son œuvre que le Chili n'a jamais reconnu sa partie indienne⁶³⁶ dans le projet modernisateur commencé au XIX^e siècle. À cette période, les élites intellectuelles veulent obtenir une nouvelle identité culturelle libre des caractéristiques indo-européennes. Pour Mizón, l'indianité est une ressource culturelle lui permettant, comme à d'autres célèbres poètes chiliens, de penser le Chili depuis l'extérieur. Comme l'exilé qui maintient un lien immatériel avec le pays et la patrie, l'indien a aussi une identité blessée, soumise à une autoanalyse dans la perspective de l'éloignement⁶³⁷. Pour lui, l'identité n'est pas seulement un héritage, elle se construit par la critique⁶³⁸. Le poète exilé

⁶³² Jorge Luis Borges « ¿Por qué me siento europeo ? » dans *Textos recobrados: 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 370.

⁶³³ *Ibid.*, p. 372. [Texte original : « Deberíamos dirigir nuestros ojos hacia Europa porque nosotros somos unos europeos exiliados, y además exiliados lo suficientemente lejos como para tener la visión de Europa, porque en Europa you can't see the Woods for the trees, como se dice en inglés, los árboles no dejan ver el bosque »]

⁶³⁴ Juan José Saer, *Le fleuve sans rives*, *op. cit.*, p. 253.

⁶³⁵ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après », dans *D'Encre et d'exil*, *op. cit.*, p. 26.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁶³⁸ *Ibid.*

apporte à la société chilienne une nouvelle dimension historique. Elle devient un élément constitutif de la mosaïque culturelle : les Chiliens de l'extérieur sont considérés comme ceux de la quatorzième région qui n'existe pas sur la carte⁶³⁹. Selon Vasquez et Araújo, les intellectuels latino-américains ont essayé un tour de passe-passe : s'intégrer *en tant que*, et *parce que* latino-américains et servir de pont entre leur pays natal et la France⁶⁴⁰. Si Mizón a été intéressé par la culture française, il conçoit aussi qu'il ne pourra jamais s'intégrer complètement. Il est « celui qui vient d'ailleurs et qui a choisi la France » (LM, Entretien, 70) pour vivre en tant que poète :

J'aurais pu naître, vivre et mourir ici. Les gens qui habitent ce *cayo* ont l'habitude de dire *nosotros los isleños*, « nous les gens de l'île ». Ils sont Cubains et pourtant ils ne se sentent pas tout à fait cubains. Le soir, dans la bière et le rhum, ils vous parlent sans rien savoir de cette quête vieille comme le monde, celle de l'identité, et se penchent sur leur condition insulaire. (EM, SDS, 233 et 234)

L'identité a été un objet du débat dans la littérature cubaine et différentes théories en ont découlé. La première inscrit l'identité nationale cubaine dans l'espace culturel de l'Amérique latine, sans délaisser l'intérêt pour la culture cubaine⁶⁴¹. Cette approche suppose qu'il existe une double identité : nationale et continentale. Ces identités se gardent bien de ne pas reconnaître le choc et les frictions qui ont pu exister entre elles. À cette idée s'oppose le discours de l'exception insulaire pour lequel la culture cubaine se place dans la marge, tel un contrepoint de la culture latino-américaine⁶⁴². Finalement, l'identité cubaine est insérée dans l'espace culturel de la Caraïbe et des Antilles⁶⁴³. Cependant, le nationalisme cubain a voulu séparer l'expérience cubaine de l'espace culturel caribéen. Cette vision nationaliste a perduré au cours des XIX^e et XX^e siècles, pendant la république, jusqu'à la révolution cubaine.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴⁰ Ana Vásquez et Ana María Araujo, *Exils latino-américains*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁴¹ Cette approche avec l'Amérique latine est présente au XIX^e siècle dans l'essai de José Martí, *Nuestra América* (1891), où il propose la lecture de « l'âme continentale ». Au XX^e siècle, le sujet est abordé par José Lezama Lima dans *La Expresión americana* (1957), Alejo Carpentier dans *Los Pasos perdidos* (1953), *El Siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974), *El Arpa y La Sombra* (1978) et Roberto Fernández Retamar dans *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1971). Quant à l'analyse de la culture cubaine : Roberto Fernández Retamar, *La Poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (1954), *Ensayo de otro mundo* (1967), Alejo Carpentier, *¡Ecué-Yamba-O!* (1933), *El Acoso* (1956), *La Consagración de la primavera* (1978).

⁶⁴² Abordé sous un regard plus anthropologique que sociologique, ce discours apparaît déjà au XIX^e siècle avec José Antonio Saco. Dans son imaginaire créole il donne au mot nationalité une formation historique et culturelle spécifique et différente que celles de l'Espagne, l'Europe, les pays latino-américains et les États-Unis. Au XX^e siècle, Lydia Cabrera et Fernando Ortiz abordent ce sujet. Ce dernier approfondit cette question dans deux textes publiés dans les années 1940 : *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* et *Los Factores humanos de la cubanidad* duquel surgit le terme transculturation.

⁶⁴³ Cet aspect est abordé dans les derniers chapitre de la compilation d'Alejo Carpentier, *Visión de América* où il appelle les Antilles des « îles résonnantes ». Nous retrouvons aussi cette idée dans les essais de Antonio Benítez Rojo *La isla que se repite : El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989).

Eduardo Manet se situe dans la deuxième approche. Il saisit la question transculturelle comme la projection du métissage issu des mouvements migratoires. « À Cuba, d'où je viens, on trouve de tout [...] et cela donne un métissage très fruité » (EM, *MO*, 229). À travers le personnage de Mauricio Gomez-Ravel, l'écrivain raconte cette crise identitaire consistant à être le foyer d'une double appartenance : Cubain et Français. Seule une condition identitaire demeure : « la véritable personnalité, ça vient de ce que Lezama Lima appelle la *cubanidad* » (EM, Entretien, 38). En effet, si la « *cubanidad* » est une condition de l'âme, il existe un sentiment plus profond que Lezama Lima appelle la « *cubanía* ». C'est une identification pleine, consciente et voulue de ce qu'implique être Cubain. Les deux conditions traversent l'œuvre de Manet qui déclare que, même s'il écrit en français, il continue d'être un écrivain cubain. Ce qui compte pour lui c'est « [l'] expérience intime, ce qui constitue votre mémoire » (EM, *SDS*, 74).

Selon Régine Robin, l'écrivain migrant ou exilé ne peut se revendiquer d'aucune double culture. Il devra s'inventer, se choisir et se trouver « quelque part » pour jouer à la fois le déracinement, la déterritorialisation et un attachement minimal, d'un ancrage souple et distancié⁶⁴⁴. L'exil n'est pas une expérience négative, car face à l'altérité des racines se libèrent tout en étant dans un « perpétuel devenir, dans une constante mouvance, fortement désindividualisante et désidentifiante⁶⁴⁵ ». En effet, Silvia Baron Supervielle est dans une quête de la vérité à travers une « invention renouvelée des formes⁶⁴⁶ » dont l'identité fait partie. Elle indique ne pas aimer le mot « poésie » et encore moins le mot « poète » qui sont chargés d'une aura mythique et qui restreignent l'écriture à un genre spécifique. Elle préfère le mot « écrivain » parce qu'il laisse naviguer en toute liberté entre poésie, prose et traduction⁶⁴⁷. Pour Borges, le mot « écrivain » suggère un destin individuel, une chose qui ne se cherche pas, mais qu'on possède⁶⁴⁸ :

Plus qu'à une région limitée de la terre, [l'écrivain] appartient à un espace sans limites. Son souvenir et ses visions le distinguent et lui donnent une identité caractéristique peut-être de son lieu d'origine, mais hors du concept de nationalité. (SBS, *ADF*, 125 et 126)

⁶⁴⁴ Régine Robin, *Nous autres, les autres*, *op. cit.*, p. 271.

⁶⁴⁵ Pierre Ouellet, *L'Esprit migrateur*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁴⁶ Alain Mascarou, « Choses muettes, tacites images [...] » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁴⁷ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁴⁸ Jorge Luis Borges « Alicia Jurado. Discurso en su recepción académica » dans *Textos recobrados: 1956-1972*, *op. cit.*, p. 217.

Le concept de nationalité, tel le mot « poète », signifie être intégré à un pays et à une langue. L'écrivaine préfère se placer dans la marge où les concepts de nationalité et d'identité deviennent abstraits, dépourvus de toute assignation géographique et langagière. « Abstraire, c'est moins séparer que réunir⁶⁴⁹ ». De son côté, Hector Bianciotti se méfie du pronom « Je » et de la certitude qui l'accompagne. Le doute est, pour lui, un indice d'intelligence et le terrain de l'intelligence est l'ambiguïté. Il déclare qu'on devrait être capables de prononcer « je » avec une nuance de doute⁶⁵⁰. Selon Pierre Ouellet, les écritures migrantes proposent une autre façon de parler des identités narratives qui se façonnent et se figurent sous le regard changeant de l'*autre*⁶⁵¹. Ce regard est lié « aux identifications et aux différenciations – aux identifications à l'*autre*, par quoi il s'altère, et aux différenciations d'avec l'*autre*, par quoi il s'identifie⁶⁵² ». C'est le cas d'Eduardo Manet lorsqu'il raconte un événement qui a bousculé ses certitudes sur ses propres origines :

Né à Santiago, ma ville bien-aimée, l'extrait me faisait naître à La Havane, un 19 mars au lieu d'un 19 juin, et le comble c'était qu'ils m'avaient collé trois ans de plus, au lieu de trois mois qui me manquaient pour l'inscription au lycée [...] A moi de résoudre l'imbroglio : à douze ans, j'étais en avance pour entrer au lycée, mais avec ma nouvelle date de naissance, je serais considéré comme ayant trois ans de retard. (EM, *MAC*, 73)

L'acte de naissance qui confère un nom, un prénom tout en attestant le lieu et l'année de naissance est devenu chez Eduardo Manet une source d'éléments disparates. Normalement, ce document définit un individu à partir des renseignements qui ont été consignés, mais, pour l'écrivain, c'est un faux papier : « c'est lui, et en même temps ce n'est pas lui » (EM, *ZI*, 226). Sa destinée est marquée à jamais et dans son œuvre littéraire, il « parle de lui comme d'un autre » (EM, *ILV*, 64). Il ressent un véritable fossé entre lui et le Cubain ou le Havonais « pur jus » (EM, *UCP*, 196). Ses préférences musicales françaises lui ont valu d'être qualifié, pendant ses années universitaires, d'*afrancesado* (francisé) par son ami Guillermo Cabrera Infante. S'il s'est senti étranger à Cuba, il en est de même à Paris : « Force est de constater que je ne me suis jamais senti cubain. J'étais une sorte d'exilé dans mon propre pays, un étranger qui chérissait l'île dans laquelle il était né et où il avait vécu jusqu'à la fin de l'adolescence » (EM, *UCP*, 197). À partir de ces éléments, Eduardo Manet

⁶⁴⁹ Alain Mascarou, « Choses muettes, tacites images [...] » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁵⁰ Rafael Humberto Moreno Durán, « Entrevista con Héctor Bianciotti, la travesía nocturna de la escritura », *Quimera*, n° 3, 1981, p. 29.

⁶⁵¹ Pierre Ouellet, *L'Esprit migrateur*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁵² *Ibid.*

questionne l'assignation automatique à un lieu pour « s'y prendre et s'y déprendre, lorsqu'au-delà du donné on peut se construire des jeux d'identifications partielles ou multiples, lorsqu'on est capable d'un dedans/dehors créateur⁶⁵³ » :

Il y a toute sorte d'exilés. Il y a des exilés comme moi, parmi lesquels je me classe, qui s'étaient déjà exilés sur place avant de quitter le Chili. Je sentais que mon pays était déjà divisé, que l'Amérique entière était déjà divisée et qu'assumer tout ça c'était une tâche culturelle extrêmement importante. Donc être divisé encore une fois ce n'est pas possible. Ce n'est pas l'exil qui m'a donné ce sentiment, c'était l'Amérique au départ, c'était mon adolescence très particulière avec le Chili urbain et celui de la campagne. (LM, Entretien, 76)

Durant son enfance et sa jeunesse, le monde de Luis Mizón était divisé en deux : le port de Valparaíso où il résidait et la campagne de Chillán où il passait ses vacances. La terre et la mer ont un trait commun : la violence⁶⁵⁴. Il a vu Valparaíso inondée par les pluies torrentielles, les vagues faire échouer les bateaux et détruire les quais, en plus des tremblements de terre. À l'opposé se trouve la campagne de Chillán, représentant la nuit, les arbres, la maladie des animaux, la mort des enfants, le travail des paysans et la force du silence qui ont alimenté ses rêves⁶⁵⁵. Il ne faut pas oublier également que le Chili, comme le reste des pays du Cône Sud, a été soumis à la dictature militaire qui a créé des ruptures et semé la violence. Ces aspects ont fait que le poète a voulu garder un lien secret et profond avec le pays natal de manière que l'exil soit un désir inassouvi du lieu⁶⁵⁶. Pour Mizón, il existe différentes façons de vivre l'exil. Il a gardé le lien avec le pays natal grâce à l'amitié avec le poète, essayiste et diplomate chilien Armando Uribe. Ensemble, ils firent des promenades durant lesquelles ils échangeaient sur la littérature, la poésie, le Chili, l'Amérique latine. Ils firent aussi des émissions radio. De ces échanges, Mizón arrive à la conclusion que la poésie chilienne a ses sources dans la tradition espagnole. Il explique que cette dernière fait passer le poète par des divisions sans briser son identité : « [...] cette tradition poétique qui te fait passer, finalement, par toute sorte de divisions. Parce que tu as une identité très forte, aussi, intellectuelle et poétique » (LM, Entretien, 77).

⁶⁵³ Régine Robin, *Nous autres les autres*, *op. cit.*, p. 277.

⁶⁵⁴ Luis Mizón « Le premier poème ? », *Confluences Poétiques*, n° 1, 2006 p. 201.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ Vincent Giraud, « Le Lieu et L'Exil », *Philosophie*, n° 101, 2009, p. 73 [En ligne]

URL : <https://www.cairn.info/revue-philosophie-2009-2-page-73.htm>, Consulté le 03/02/2023.

4.2. Les variations du « Je »

Je suis chez elle ; je suis chez moi chez elle, je ne suis presque pas moi, pas elle. Le soleil s'est emparé de la maison, lui restituant son âme. Ce qui fut ombre est lumière. Dehors, par-delà l'été, les saisons suivent leur cours sans se montrer. (SBS, *LO*, 59)

L'œuvre de Silvia Baron Supervielle est traversée par une sorte de visage impersonnel où le pronom « Je » est neutralisé. Dans *Le Regard inconnu*, elle déclare : « Je n'ai pas d'existence » (SBS, *LRI*, 24). L'enjeu principal est de se libérer du « "je" autoritaire et complaisant⁶⁵⁷ ». Une démarche très proche de l'écriture blanche qui, entre 1950 et 1970, trouve sa valeur dans l'éloignement des formes littéraires héritées. Par exemple, la narration traditionnelle perd sa fluidité, ses repères vacillent, notamment avec la voix du narrateur qui change au cours du texte⁶⁵⁸. Dans les années 1960, Michel Butor et Maurice Blanchot ont réfléchi à la question du pronom personnel dans le roman⁶⁵⁹. Bien que l'écrivaine ne revendique pas suivre ce moment historique de la littérature, il est important de prendre en compte que, à la période où elle arrive en France, l'écriture blanche est en plein essor. De plus, elle dit avoir eu une préférence pour des auteurs qui en ont fait usage comme Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras. L'écrivaine passe du pronom personnel « Je » à « Il » avec fluidité. C'est « une chose très naturelle de faire ce type de transformations » (SBS, Entretien, 17). L'acte d'écrire enrichit un texte sans avoir de limites, c'est-à-dire qu'un personnage ne doit pas être limité à un rôle, une langue ou un pays. « Mon imaginaire me dirige et je le suis, je ne le corrige pas pour être réaliste. Je le suis pour avoir le plaisir de créer » (SBS, Entretien, 17). Ce passage du « Je » au « Il » ne signifie ni se diviser en deux ni se dédoubler, mais arriver à un état impersonnel. Pour Maurice Blanchot, « la voix narrative porte le neutre⁶⁶⁰ ». Dans notre cas, le neutre exige de suspendre la structure attributive du langage en ce qui concerne le rapport à l'être⁶⁶¹. Chez Silvia Baron Supervielle, assigner un rôle au « Je » le paralyserait, pour « être entraîné dans une direction de laquelle on ne revient pas » (SBS, *LRI*, 25). Pour arriver à une « liberté unificatrice » (SBS, *PDE*, 22), il faut avoir une voix impersonnelle et neutre afin que le langage échappe à toute division et soit indéterminé⁶⁶² :

⁶⁵⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 557.

⁶⁵⁸ Julien Piat, « Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960 », dans *La Langue littéraire [...]*, *op. cit.*, p. 501.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.* p. 565.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 567.

⁶⁶² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 240.

À tout moment, elle peut devenir *je* qui l'attend près de la table, et *je* qui la suit dans les rues. *Je* qui l'appelle dans la bouche lorsqu'elle murmure. *Je* revenu au centre de personne. (SBS, *PDE*, 22)

« Je » reste dans un état liquide. Il n'a pas de forme fixe et il peut changer à tout moment. Dans *Le Regard inconnu*, l'écrivaine se laisse porter dans les eaux de l'Atlantique pour rentrer et ressortir, s'écarter et assembler le moi. Le « Je » devient un élément fragile, polyvalent, jamais totalement fixe⁶⁶³. Que ce soit dans la poésie ou dans la prose, ses textes sont traversés par une voix sans identité ni assignation, une voix traversière⁶⁶⁴. Tout en suivant son imaginaire, l'écrivaine s'ouvre un chemin dans le livre et elle ne cesse de se demander : « Qui suis-je ? Je ne suis pas une personne qui est assise tout le temps, qui regarde par la fenêtre en écrivant... Qui suis-je ? Quel est mon nom ? Je suis une forme » (SBS, Entretien, 18). C'est pour cette raison que l'écrivaine « [recense] méthodiquement les recours contre le figement, l'assignation à résidence du “je”⁶⁶⁵ ». Ce dernier devient une forme indéfinie, légèrement penchée qui repère et contourne tout ancrage identitaire et langagier. Comme le déclare Manuel Marino dans *La Forme intermédiaire* : « *Je*, c'est lui, c'est moi, c'est nous. Confluences et ruptures » (SBS, *LFI*, 217). L'écriture est un pays qui réunit les rivages, que la mer ne peut plus diviser et qui en même temps permet de « s'échapper, se réinventer, accéder à soi-même, à plus que soi-même⁶⁶⁶ » :

Je commence à comprendre ce que vous vouliez dire... se sacrifier à l'image que l'on a de soi, disiez-vous ? Je dirais alors qu'être un saint c'est devenir ce que l'on n'est pas. (HB, *SMC*, 194)

Tout au cours de son œuvre, Hector Bianciotti considère que l'identité est un chemin semé d'incertitudes surtout dans ses premières années d'exil en Italie et en Espagne. Durant cette période, il doit faire face aux obstacles qui l'empêchent d'atteindre cet idéal du moi, imaginé depuis l'enfance. L'exil devient une sorte de pèlerinage où l'identité narrative ne cesse de se faire et se défaire. Comme les personnages du théâtre de Luigi Pirandello, l'écrivain n'est jamais lui-même, mais toujours quelqu'un d'autre. Il est privé d'identité, raison pour laquelle il est, par excellence, l'Étranger⁶⁶⁷. Un doute surgit durant son exil : est-il arrivé à

⁶⁶³ Régine Robin, *Nous autres les autres*, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁶⁴ Alain Mascarou « Silvia Baron Supervielle, inassignable à résidence », *L'Esprit créateur*, vol. 44, n° 2, 2004, p. 38.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁶⁶ Marc Sagaert, « Par-delà la mère et la mer [...] » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁶⁷ Norbert Jonard, *Introduction au théâtre de Luigi Pirandello*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1997, p. 135.

faire table rase de sa vie argentine et à se composer un autre soi-même⁶⁶⁸ ? Pour répondre à cette question, il incarne, dans *Le Pas si lent de l'amour*, différentes identités selon le moment et l'obstacle à traverser. Il est un intrus avant d'arriver à l'abjection absolue pour atteindre cet idéal du moi. Nous avons déjà mentionné le fait que Bianciotti adopte le rôle de l'intrus dans des lieux comme des pensions et des quartiers marginaux où il doit adopter un comportement irréprochable. Étant l'étranger, il doit s'adapter et même faire valoir ses origines piémontaises pour passer inaperçu. En outre, l'intrus se faufile dans les bas-fonds des villes et en fréquente les coins marginaux, dans lesquels « la courtoisie était, et demeure, [sa] façon de dissimuler [ses] frayeurs, et aussi de freiner [ses] colères » (HB, *PLA*, 68). Dans ces différents récits, les narrateurs s'exposent au danger tout en se laissant emporter par la fascination que les marginaux pouvaient exercer sur eux. Chaque narrateur reconnaît qu'une partie de soi s'y complait et apprécie « l'envers de la beauté commune, ce peut être la laideur ou une autre beauté⁶⁶⁹ ». Comme le mentionne Jean Genet : « Je m'émerveillais de ces mystères nocturnes et que même le jour la terre soit ténébreuse⁶⁷⁰ ». Cet élément résonne dans les récits de Bianciotti. Apprécier l'envers de la beauté c'est aussi éprouver un sentiment de culpabilité, un attribut pour essayer « de comprendre les autres [...] et pour [se] pardonner aussi » (HB, *SMC*, 19).

Ainsi, la déchéance à laquelle se confronte le narrateur dans *Le Pas si lent de l'amour* montre comment le moi parvient à connaître l'abjection avec les poches vides, les semelles trouées et les lits misérables. Malgré la splendeur de Rome, le narrateur subit « la faim, qui ouvre mille bouches dans le corps, l'humiliation d'une chemise au col et aux poignets sales, la peur luttant contre le sommeil sur un banc de pierre » (HB, *ANA (FR)*, 22). Une période sombre où le narrateur confie vouloir dissimuler sa présence sans y parvenir parce qu'« [o]n soigne aussi son apparence pour le regard des inconnus » (HB, *PLA*, 168). L'esprit a du mal à redresser ce corps souffrant que le narrateur veut noble, pas dolent, digne, voulant se faire respecter malgré la saleté :

Il y a des moments où l'on est dépossédé de tout ce qui existe, non seulement de ce que l'on croyait à soi, mais de soi-même ; et l'on ne sait pas comment on marche ni qui marche. (HB, *PLA*, 163 et 164)

⁶⁶⁸ Hector Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶⁹ Serge Garnier de Cassagnac, « L'image, Jean Genet, le dévoilement », *Analyse Freudienne Presse*, n° 10, 2004, p. 138.

⁶⁷⁰ Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 114.

La vie de l'esprit, selon Paul Valéry, est une puissance de transformation toujours en acte⁶⁷¹. Le corps est mis à l'épreuve parce qu'il « ignore le lendemain, il est tout présent » (HB, *PLA*, 169). La faim et la fatigue amoindrissent le corps faisant que les muscles n'adhèrent plus aux os : « je me déversais, diminuais, j'allais fondre, m'évaporer » (HB, *PLA*, 152). Rien ne s'interpose entre la déchéance extrême, la chute et le narrateur qui aurait préféré mourir d'inanition avec « la tête haute et la faim enragée » (HB, *PLA*, 150). Il éprouve une reconnaissance envers son corps duquel il a « tiré des raisons de gloire⁶⁷² ». Il a compris que, en citant Valéry, son corps acquiert une sagesse, car il « répond sans réfléchir aux obstacles, possède le plus haut savoir » (HB, *SMC*, 135). En effet, Valéry attache une importance au corporel afin d'accéder à la connaissance de l'Être au monde⁶⁷³. Pour Bianciotti, c'est atteindre cet idéal du moi qui prend le dessus sur la faim et la fatigue. Il puise son énergie de cette exaltation et oblige le corps à aller de l'avant malgré les risques. Cette période dure plus de six ans et il déclare avoir survécu au danger et à l'inanition. Il a le sentiment « de ne pas avoir appartenu tout à fait à [son] espèce » (HB *PLA*, 101). Grâce à la ténacité de son rêve, l'écrivain suit son projet tracé depuis son enfance pampéenne : « une fois qu'il se trouve engagé, ni dédit ni faux-fuyant, il ne tergiverse plus » (HB, *PLA*, 101).

Chez Eduardo Manet, à l'incident de l'acte de naissance altéré s'ajoute l'identité juive que sa mère lui a cachée. Les origines de sa mère lui font prendre conscience de la destinée de tout un peuple. Il comprend aussi sa propre aliénation de Cuba et son statut d'exilé en France⁶⁷⁴. Il a voulu récupérer ses origines et les inscrire dans ses romans. Il a conscience qu'il fallait les affirmer même s'il considère que « c'est un peu *too much* : Un Cubain-Français et en plus Juif non déclaré » (EM, Entretien, 41). Cette thématique traverse quatre livres de l'écrivain : *La Mauresque*, *L'Île du lézard vert*, *La Sagesse du singe* et *Marrane !*. Ce dernier livre parle directement de l'histoire de sa mère de manière plus détaillée et précise que dans les trois premiers. Manet retrace ces identités flottantes aux multiples aspects que Jacques Derrida appelle « marrane[s] »⁶⁷⁵. Dans *Aporie*, Derrida définit comme marrane « quiconque reste fidèle à un secret qu'il n'a pas choisi, là même où il habite... là même où il séjourne

⁶⁷¹ Paul Valéry, « Au sujet du Cimetière marin » dans *Œuvres, tome 2*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2016, p. 278.

⁶⁷² Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁷³ Sylvain Brétéché, « L'incarnation de "l'entre" », *Les Chantiers de la création. Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations*, n° 8, 2015, p. 6 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/lcc/1044> Consulté le 08/03/2021.

⁶⁷⁴ Jason Weiss, *The Lights of home [...]*, *op. cit.*, p. 195.

⁶⁷⁵ Régine Robin « Le Monolinguisme de l'autre ou de l'un : les écrits autobiographiques de Jacques Derrida », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et narcissisme*, Ramonville Sain-Agne, Érès, 2002, p. 44.

sans dire non mais sans s'identifier à l'appartenance⁶⁷⁶ ». Dans son essai « El Exilio invisible », Cabrera Infante rapproche l'exil cubain de la diaspora juive : « Nous ne sommes pas des marranes mais nous sommes des vers de terre – appellation castriste⁶⁷⁷ ». Rendre invisible l'exil signifie l'éliminer, le rendre indésirable⁶⁷⁸ ou, comme dans le cas des exilés cubains, se transformer en un déserteur, un « ver de terre ».

Oui, c'était une recherche d'une partie de moi-même ou de soi-même. C'est-à-dire d'une personne qui essaie d'avoir un contact, mais ça reste toujours à l'extérieur, ce n'est pas aussi profond. C'est d'un point de vue plus français, plus cubain que véritablement juif. (EM, Entretien, 41)

Dans *La Mauresque, la mère* dévoile au jeune narrateur les mystères autour de son histoire : le fait d'avoir été reniée par sa famille après s'être enfuie avec un homme marié étranger. Elle délivre le secret de sa famille, intégrée depuis des générations en Espagne, mais qui, dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, est en danger par le fait d'être des « marranos », des Juifs séfarades. Si *L'Île du lézard vert* n'est pas une suite du premier roman, l'écrivain revient aux origines juives de la mère du jeune narrateur. Celui-ci traverse une crise identitaire. Il est tiraillé entre cet héritage et le sentiment d'être un exilé dans l'île. Guidé par son ami Lohengrin, issu d'une famille juive européenne immigrée à Cuba, le narrateur en apprend plus sur l'histoire, la culture, la religion et les stéréotypes autour du judaïsme. De même, dans *La Sagesse du singe*, Mauricio Gomez-Ravel revient sur l'histoire de sa mère Sara Levi-Lopez qui revendique ses origines juives. Elles répondent à la crise d'identité qu'il traverse lors de son exil en France. Comme Derrida, Manet s'interroge sur cette influence de quelque chose qu'il ne connaît pas et qui ne lui a pas été transmis. Il comprend qu'il appartient à un « archipel symbolique qui forme une famille de voyageurs de la langue⁶⁷⁹ ». Semblable aux Juifs séfarades, après son exil, Manet est entraîné aussi dans un limbe linguistique⁶⁸⁰ :

⁶⁷⁶ Jacques Derrida, *Apories. Mourir, s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995, p. 139.

⁶⁷⁷ Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba, op. cit.*, p. 477. [Texte original : « Ahora todos los desterrados que hablan español por el mundo en diásporas son *exiliados* – menos los cubanos. Debemos recordar a esos judíos, casi intocables. Lo mismo pasa con los exiliados cubanos, judíos de Castro. No somos marranos pero somos gusanos – apelativos castrista. [...] Es fácil eliminar a un hombre cuando no es ya un hombre sino una alimaña, un gusano, pero siempre hay sangre, cadáveres: un embarro. Es más limpio hacerlo invisible »]

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ Régine Robin, *Nous autres les autres, op. cit.*, p. 44.

⁶⁸⁰ Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba, op. cit.*, p. 477. [Texte original : « El exilio desapareció y los exiliados o exilados se esfumaron hacia el limbo lingüístico »]

Je n'ai plus de famille, plus de pays, plus droit à mes souvenirs d'enfance. Je ne veux pas que tu hérites de ce passé trop lourd à porter. Tu as la chance d'être né dans un pays jeune, sans histoire ou presque. Une page blanche avant l'arrivée des Espagnols en 1492. Imagine un peu : d'un côté la découverte de l'Amérique, de l'autre l'expulsion des Juifs d'Espagne. (EM, *ILV*, 275 et 276)

La diaspora juive s'insère dans ses romans telle une double expérience diasporique. La diaspora juive et l'exil cubain subissent une destinée qui les rapproche : « s'exiler ou se convertir » (EM, *ME*, 35). Étant dans l'impossibilité de « se convertir », de croire à un régime autoritaire, Eduardo Manet n'a pas d'autre choix que de s'exiler. Plus que la transmission de l'origine juive entre les femmes de la famille maternelle, c'est l'exil qui devient, avec le temps, leur véritable foi. Sa mère fait partie des « conversos » devenus des Juifs cachés, s'accrochant secrètement à leurs croyances et à leurs coutumes⁶⁸¹. Par son histoire familiale, sa mère a un sens atavique de la survie et elle se refait une identité⁶⁸² en recomposant son prénom : Sarah-Maria-Magdalena alias doña Soledad. Toute femme de sa famille porte un double prénom : le premier conféré par le baptême catholique, Maria Magdalena, et le deuxième, secret, donné par sa grand-mère de religion juive, Sarah. Enfin le prénom Soledad répond à sa condition d'exilée à Cuba et sa nostalgie pour sa Séville natale. Nous voyons comment, à travers l'histoire de la mère, un exilé est pris dans l'engrenage complexe de l'invention d'une identité risquant, parfois, d'oublier ses véritables origines. Pour l'écrivain « [l']exil est un voyage qui n'en finit pas. L'être humain n'est pas un caméléon qui peut si facilement changer de peau » (EM, *SDS*, 74). Il apprend cette leçon après avoir traversé une période de schizophrénie identitaire, où il a été partagé entre deux identités, suivie d'une période pendant laquelle il ne voulait plus être Cubain et parler en espagnol :

Sans m'en rendre compte et en toute innocence, je m'aventurais sur un terrain miné. Une version à moi de Doctor Jekyll et Mister Hyde. Quand je commençais à me sentir bien dans la peau du Français, le Cubain en moi grinçait des dents, jouait des poings et me rappelait à l'ordre. Heureusement, il y avait Cuba. (EM, *MAC*, 153)

Selon Tzvetan Todorov, la polyphonie démesurée pourrait conduire à une schizophrénie, une scission de la personnalité et une incohérence mentale. Il s'agit d'une double pensée qui est aussi une forme de folie « puisqu'on décide d'accepter l'incohérence,

⁶⁸¹ Ruth Behar, *An Island Called Home, Returning to Jewish Cuba*, photographs by Humberto Mayol, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007, p. 4.

⁶⁸² Eduardo Manet, *L'Île du lézard vert*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1994, p. 71.

voire la contradiction⁶⁸³ ». L'écrivain subit « l'épuisement de l'identité⁶⁸⁴ » et il fait valoir une hybridité culturelle inédite⁶⁸⁵. Pendant son premier séjour en France, il raconte écrire, parler et même rêver en français. Ce dernier acte était le signe d'une adaptation réussie dont il pouvait s'enorgueillir. Malgré cette réussite, Cuba et les siens sont présents dans ses pensées, ce qui ne manque pas de provoquer une division en lui. Il ne cesse de se demander : « Qui étais-je ? Un français d'origine cubaine ? Un Cubain devenu Français de cœur ? » (EM, UCP, 122). Pourtant à son retour sur l'île, et malgré son souhait de redevenir Cubain, il se rend compte que cette entreprise s'avère difficile. Il éprouve le sentiment d'être un étranger ici et ailleurs. Il réalise qu'il est « partagé entre deux langues, deux cerveaux, deux raisons » (EM, RC, 60). Cette dualité fait que son exil est permanent parce qu'il appartient à deux cultures, « une espèce étrangère qui ne peut plus s'enraciner nulle part » (EM, RC, 60). Comme les Juifs séfarades, l'exilé s'adapte par instinct de survie, avec pour solution d'« assassiner cette autre partie de [soi]-même » (EM, RC, 61). Si bien que l'écrivain, s'il ne fait pas ce saut, comprend qu'il doit être le porte-parole d'une hybridité souhaitée. Tel un personnage caméléon, il adopte la langue et les coutumes du pays d'accueil pour mieux questionner la notion d'identité⁶⁸⁶. Comme les marranes, il invente une « citoyenneté, perdue, en un sens, dès l'origine⁶⁸⁷ ».

c'est trop tard pour comprendre/quoi que ce soit/et les autres/même je suis un autre (LM, CDCT).

« L'exil n'est point d'hier ! l'exil n'est point d'hier !⁶⁸⁸ », s'exclame Saint-John Perse dans son recueil *Exil*, une expérience que Luis Mizón partage avec le poète français. Nous avons déjà expliqué que Mizón conçoit l'exil comme une expérience enrichissante qui devient un terrain fertile pour la création poétique et pour la compréhension du pays natal. Le poète possède un « pays portatif⁶⁸⁹ » qui est ce monde de l'enfance, toujours en construction et qu'il redécouvre⁶⁹⁰. Comme dans *Le Grand Silence indigo*, ce pays portatif se casse en mille morceaux jusqu'à l'infini et « ces décimaux qui s'égrènent sans cesse/découvrent parfois les

⁶⁸³ Tzvetan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », Bennani, Boukous, Bounfour, Cheng [...], *Du Bilinguisme*. Journées de travail, 26-28 novembre 1981, Université de Rabat, Paris, Denoël, 1985, p. 16.

⁶⁸⁴ Simon Harel, *Passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., p. 57.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁸⁷ Régine Robin, *Nous autres les autres*, op. cit., p. 44.

⁶⁸⁸ Saint-John Perse, « Exils » dans *Éloges* suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 146.

⁶⁸⁹ Ximena Figueroa Flores et Felipe González Alfonso, « Viajes y regresos de Luis Mizón », op. cit., p. 155.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

étages/d'une maison inachevée » (LM, *GSI*, 66). Ce pays portatif appartient au passé et le « Je » du poète est attaché aux souvenirs et aux expériences vécues là-bas. Le poète déclare : « je garderai un chemin ancien » (LM, *PLM*). Il devient étranger à ce qu'est devenu le pays natal au présent parce que le « Je » est lié à l'espace de l'illusion⁶⁹¹, au passé. Ces expériences vécues se soutiennent dans le vide, il ne les atteindra jamais allant jusqu'à se déclarer : « Moi/l'inachevé » (LM, *CNF*). Tant qu'il continue à redécouvrir ce pays d'enfance, le poète se reconstruit pour retrouver cette « présence quasi-fantasmagorique puisqu'elle n'est pas du domaine du visible⁶⁹² » :

Soyez vigilants/je quitte le visible/j'abandonne tout ce qui se tache/se défait et s'efface/je reste avec l'obscur et le douteux/dans l'invention du noir/traversé par le souffle des échanges inconnus. (LM, *CDCT*)

Dans son recueil intitulé *Corps du délit où se cache le temps*, Luis Mizón avance que le corps et le temps sont étroitement unis⁶⁹³. L'expression « corps du délit » renvoie à une infraction et à la rébellion, car le temps est transcendé à travers l'expérience physiologique. En effet, le temps se cache dans le corps qui devient secret et se transmet de génération en génération⁶⁹⁴. Mizón est un poète puisant son inspiration dans sa propre vie et ses expériences. L'écriture est le moyen de conserver ces instants et de leur donner une pérennité. Le moi profond reste attaché à ces moments et a la capacité de traverser « les frontières brumeuses que divisent le temps et l'espace » (LM, *NDV*). Il appelle « le premier enracinement » (LM, Entretien, 71), les expériences liées à l'enfance : la mère, les premiers amis, mais, surtout, les premières perceptions comme certaines odeurs et certains parfums qu'il peut reconnaître. Ces éléments forment une partie essentielle de son identité et Mizón trouve inutile et ridicule d'essayer de vouloir gommer son accent et oublier ses origines. De plus, il refuse tout patriotisme et nostalgie exacerbés pour le Chili. Le fait d'avoir quitté son pays natal lui a permis d'ouvrir l'horizon de sa nostalgie et de ne pas se limiter à ses souvenirs du sud chilien. Les espaces comme l'Île de Pâques et d'autres pays latino-américains, comme

⁶⁹¹ María Dolores Alonso Rey, « Le Portrait double et le double dans le portrait » dans Fernando Copello y Aurora Delgado-Richet (dir.), *Le Portrait. Champ d'expérimentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 52.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ Sophie Naleau, entretien avec Luis Mizón, « Corps du délit où se cache le temps, éditions AEncrages & Co », *Ça rime à quoi ?*, France Culture, 23/11/2014, 29 min. [En ligne]

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/luis-mizon-pour-corps-du-delit-ou-se-cache-le-temps-editions-aencrages-co>

⁶⁹⁴ *Ibid.*

le Pérou⁶⁹⁵, qu'il a connus, sont également présents. Cette nostalgie fait partie intégrante de lui et il la partage par la poésie parce que c'est là qu'il retrouve sa vraie identité.

4.3. La mise en scène du « Je » et le dédoublement chez Hector Bianciotti et Eduardo Manet

[...] je m'en souviens, une différence entre l'acteur et le comédien, le premier imposant toujours sa personnalité au personnage, le deuxième, malléable, s'effaçant derrière lui – l'essentiel, pour l'un ou pour l'autre, étant la foi sans cesse renouvelée dans le jeu. (HB, *TOA*, 169)

Étudier une démarche, une façon de parler, mais aussi inventer à son personnage un passé, une histoire. Faire appel à sa mémoire sensitive, à ses propres souvenirs. C'est l'aspect le plus complexe de la « méthode ». Comment intérioriser celui qu'on aspira à devenir ? (EM, *SDS*, 97)

Les parcours d'Hector Bianciotti⁶⁹⁶ et d'Eduardo Manet⁶⁹⁷ ont été marqués par le théâtre. Leur départ pour la France a été motivé par les études sur le théâtre et la mise en scène. Leurs trajectoires convergent par le fait que leurs textes sont fortement influencés par leur formation théâtrale, particulièrement en ce qui concerne le moi, en constante représentation. Selon Nancy Huston, le fait de quitter le pays natal à l'âge adulte signifie vivre dans une langue et une culture jusque-là étrangères, et « accepter de s'installer à tout jamais dans l'imitation, le faire-semblant, le théâtre⁶⁹⁸ ». Nos écrivains doivent conforter leur masque

⁶⁹⁵ Ximena Figueroa Flores et Felipe González, « Viajes y regresos de Luis Mizón », *op. cit.*, p. 155.

⁶⁹⁶ Dans *Ce que la nuit raconte au jour* et *Le Pas si lent de l'amour*, Hector Bianciotti mentionne sa courte et clandestine carrière dans le théâtre et le cinéma. À Córdoba il avait intégré une troupe du théâtre et plus tard, il apparaît dans le film de Torre Nilsson, *Días de odio* (1954), une adaptation de la nouvelle de Borges *Emma Zunz*. Dans un entretien avec René de Ceccatty, l'écrivain raconte qu'il avait appris par Giorgio Strehler que le metteur en scène Orazio Costa donnait un cours de théâtre et que c'était le seul endroit où s'apprenait la mise en scène en Italie. Pour des raisons psychologiques et historiques, ce pays n'était pas intéressant pour l'écrivain : « [...] j'étais convaincu que la culture italienne n'existait pas. L'Italie, pour moi, se réduisait au théâtre ». En Espagne, il poursuit brièvement une carrière d'acteur qu'il raconte dans *Le Pas si lent de l'amour*. Il fait des apparitions dans les films : *Embajadores del infierno* (1956) de José María Forqué, dans *Molokai la isla maldita* (1959) de Luis Lucia, *091 Policía al habla* (1960) de José María Forqué et *Mi Calle* (1960) d'Edgar Neville. À ce propos consulter René de Ceccatty, *Mes Argentins de Paris*, *op. cit.*, p. 13-36.

⁶⁹⁷ Comme nous l'avons déjà indiqué, le parcours d'Eduardo Manet dans le théâtre commence à Cuba et se sépare en deux périodes : l'époque où il était étudiant dans les années 1940, y compris durant son premier voyage en Europe, et le temps du retour à Cuba dans les années 1960. Lors de son premier séjour en France, Manet a rédigé trois pièces en espagnol tels des exercices d'improvisation. Deux projets ont été abandonnés par l'écrivain. Seul s'est maintenu le troisième intitulé *La Santa*, mis en scène d'abord par des camarades de l'École Pédagogique du Jeu Dramatique et ensuite au Théâtre de la Cité Universitaire à Paris. À son retour à Cuba, *La Santa* a été adaptée en comédie musicale. Si l'écrivain a jonglé entre théâtre et cinéma dans cette deuxième période, il écrit *Las Monjas (Les Nonnes)*, pièce lui donnant une certaine renommée en France avec la mise en scène de Roger Blin. À ce propos, consulter Phyllis Zatlin, *The Novels and Plays of Eduardo Manet, and adventure in multiculturalism*, University Park, The Pennsylvania state university press, 2000.

⁶⁹⁸ Nancy Huston, *Nord perdu ; suivi de Douze France*, Arles, Acte sud, coll. « Un endroit où aller », 1999, p. 32.

dans une « seconde personnalité impassible, peau anesthésiée⁶⁹⁹ », qui leur permettra d'endosser leur rôle et de le perfectionner. Apprendre une nouvelle langue, comme le français, demande à nos écrivains de faire usage de trois facultés : la musique, l'ouïe et le théâtre⁷⁰⁰. Le français a une musique différente et leur demande d'exercer l'ouïe et la voix pour imiter ses harmoniques accompagnées de gestes. S'inscrivant sous le signe de la théâtralité, Hector Bianciotti dit que, dans son enfance, il y avait un acteur inné dans sa famille : le père, avec pour scène la pampa. Les longs monologues et les gestes violents de ses mains envers un adversaire invisible étaient dignes d'une pièce de théâtre. Plus tard, l'écrivain avoue que, comme son père, il parle tout seul dans la rue avec les mêmes gestes qu'il ne peut pas retenir. Il a donc hérité de ces gestes et « [l]es rues sont [sa] campagne, et la déflagration unifiée de la circulation, [son] vent de là-bas » (HB, *NRJ*, 41). Eduardo Manet, quant à lui, a été marqué dès sa naissance par le signe zodiacal des acteurs : Gémeaux. À ce fait s'ajoute que sa mère n'a jamais cessé de jouer des rôles quant à ses origines : « [d]evant les yeux étonnés de son fils et des “gens de maison” qui nous entouraient, ma mère prenait le temps de jouer, pour nous – son public acquis d'avance [...] » (EM, *MAC*, 11). Avec ces précédents, nos écrivains ont eu très tôt conscience que « la vie est du théâtre sans entractes » (HB, *SMC*, 171).

Eduardo Manet explique qu'apprendre le théâtre avec la méthode de Constantin Stanislavski lui a fait comprendre qui il était vis-à-vis de lui-même et des autres. Il remarque qu'il n'emploie pas les mêmes gestes et les mêmes manières en fonction de son interlocuteur. Il arrive à la conclusion qu'il n'existe pas une, mais plusieurs identités tout en ayant conscience qu'une partie de soi reste intacte. « Nous pouvons être plusieurs personnages mais il y en a qu'un. C'est comme un acteur qui peut jouer tous les rôles, par exemple Louis Jovet, mais au fond de lui-même il était Jovet » (EM, *Entretien*, 38). De même, Hector Bianciotti affirme que la mise en scène dans ses romans fonctionne comme une métaphore. Des formules comme : « le rideau tombe », « il entre en scène », « il disparaît des coulisses », apparaissent de manière répétitive⁷⁰¹. Nos écrivains emploient deux procédés pour théâtraliser le moi. Hector Bianciotti ne conçoit pas son livre comme une pièce, mais comme une cérémonie de théâtre⁷⁰² tandis qu'Eduardo Manet, en se servant de la méthode de

⁶⁹⁹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰⁰ Graça Dos Santos, « “Je est un autre”. L'expérience du bilinguisme et du théâtre pour enseigner et apprendre une langue », *Langages*, n° 192, 2013, p. 113 [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-langages-2013-4-page-111.htm> Consulté le 09/02/2023.

⁷⁰¹ Pierre Maury, « Un entretien avec Hector Bianciotti », *op. cit.*

⁷⁰² *Ibid.*

Stanislavski, s'identifie au personnage au point d'entrer dans sa peau. Ces deux techniques nous aident à appréhender la façon dont ces écrivains questionnent la notion d'identité pour affirmer leur moi profond :

Oui, maintenant, il me fallait entrer, pour de bon, en scène : à Buenos Aires joué le sort de l'écrivain dont le cheminement et le travail se confondaient ; en revanche, ici à Córdoba, une épreuve l'attendait, l'après-midi à l'Alliance : j'allais répéter encore une fois le conte de ma vie, mais cette fois-ci, devant mes frères et sœurs : les témoins. (HB, *TOA*, 109)

Je suis né un 19 juin, sous le signe des Gémeaux. Il semblerait que ce soit le signe des acteurs. Peu importe que l'on croie ou non à l'astrologie, il est certain que les personnes nées sous ce signe ont une forte propension au dédoublement de la personnalité. (EM, *UCP*, 193 et 194)

Dans *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Hector Bianciotti raconte son retour en Argentine en tant qu'écrivain reconnu dans le champ littéraire français. Il se présente à ses compatriotes « [e]ntre crainte et ferveur » (HB, *TOA*, 104), avec le sentiment d'entrer en scène. Pour atteindre l'idée qu'ils s'étaient faite de lui-même, il fallait soigner son entrée dès sa première apparition, être reconnu comme ce personnage⁷⁰³ qui a réussi en France. L'auditoire, conquis à l'avance par sa réussite, attend que le narrateur laisse paraître une certaine émotion, qu'il sache moduler sa voix pour happer ceux qui sont distraits. Selon Bianciotti, « on demeure condamné à être un peu soi-même, et beaucoup ce que souhaitent les autres » (HB, *PLA*, 173). Le regard d'un tiers devient un miroir déformant du moi. Par souci de survie, durant ses premières années en Europe, il doit s'adapter à l'image que les autres se sont faits de lui. Il est contraint « à l'habiter, à agir en conformité et, coûte que coûte, à s'y tenir » (HB, *PLA*, 12). À son arrivée en France, accueilli par Doménica, il se plie aux regards inquisiteurs de son hôtesse soupesant et jugeant chaque mot et geste. Que ce soit en Argentine ou en France, l'écrivain est pris au piège du regard d'autrui. Il a conscience de ne pas exister par lui-même, mais toujours par procuration⁷⁰⁴. Le retour en Argentine lui fait sentir qu'il n'était pas « que la figure occasionnelle d'un rêve collectif » (HB, *TOA*, 107). Il se rend compte que sa notoriété est bien réelle dans son pays natal.

⁷⁰³ Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2003, p. 209.

⁷⁰⁴ Norbert Jonard, *Introduction au théâtre de Luigi Pirandello*, op. cit., p. 148.

Les personnages de Manet, comme Mauricio Gomez-Ravel, veulent devenir un autre. C'est la raison pour laquelle ils adoptent, comme l'écrivain l'a fait dans le passé, la technique de Stanislavski. Elle implique de s'identifier au personnage, de « prendre des notes, d'appliquer la méthode du “si magique” afin d'entrer, peu à peu, dans la peau du personnage » (EM, *MAC*, 152). En agissant ainsi, Manet « s'aventure dans un terrain miné » (EM, *MAC*, 153), car pour devenir français, il fallait oublier ses origines. Manet l'évoque dans *Habanera* quand le protagoniste Mario Versini Della Porta y Borrara se rend compte par hasard que son nom de famille porte le mot « borrar » qui signifie en espagnol « effacer ». Tout est prédestiné pour qu'il devienne « l'homme qui a gommé son passé » (EM, *HA*, 134). Prendre ce cheminement est erroné, selon Stanislavski, car d'après sa méthode le comédien ne doit pas perdre son moi intérieur⁷⁰⁵. L'identification au personnage permet à Mauricio Gomez-Ravel, durant son voyage à Cuba, de se glisser « dans la peau de l'exilé revenant chez lui » (EM, *SDS*, 203). Vouloir devenir français ou être l'exilé qui retourne au pays natal signifie s'immerger dans une caractérisation, se diviser en deux personnalités : l'acteur et l'observateur sans avoir perdu le sens profond de soi-même⁷⁰⁶. La fixité identitaire est brouillée faisant que le « Je » se dédouble et se confond parce que chaque personnage qu'il incarne « sert de tremplin à [son] ego » (EM, *SDS*, 61).

– *Jouer jusqu'à trouver le vrai être intérieur, répète, le vrai Moi !* Yo he dicho siempre que le hábito hace el monje y por lo tanto, disfrazarse es darle al yo el papel, el *rôle*, le disfraz, sí, amigos míos, el disfraz que me conviene, me habré salvado... (HB, *LDD*, 130)

– *Jouer jusqu'à trouver le vrai être intérieur, répète, le vrai Moi !* J'ai toujours dit que l'habit fait le moine et pourtant, se déguiser c'est donner au moi un rôle, le *rôle*, le déguisement, oui, mes amis, le déguisement qui me convient me sauvera⁷⁰⁷ ...

– Le petit Blanc a quitté sa peau. Il a été pris par papa Legba. Et il danse, poussé par les tambours. Le temps n'existe plus. Je suis hier, aujourd'hui. Je suis. Dans le vent qui tourne, je suis. Dans le chant, dans le chahut, dans le cri, je suis [...] J'ai perdu mes yeux. Mes pupilles ont explosé. [...] Ce coup de tonnerre n'est que mon cri. Samedi. Samedi. Le *niño* n'est plus le *niño*. Il est baron Samedi, roi des morts, prince des ténèbres. (EM, *LM*, 130 et 131)

⁷⁰⁵ Constantin Stanislavski, *Building A Character*, traduit par Elizabeth Reynolds Hapgood, introduction de Joshua Logan, New York, R.M. Mac Gregor, 1949, p. 10.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁰⁷ Nous traduisons.

Les mots de Rawicz dans *Los Desiertos dorados* traduisent l'écriture fictionnelle qui fait remonter à la surface le moi profond. La superficialité est la chose la plus profonde qu'on a et qu'on peut offrir aux autres⁷⁰⁸. Par le théâtre, Bianciotti matérialise son obsession pour la nature de l'être et son comportement⁷⁰⁹. Il arrive à la conclusion qu'« [o]n passe sa vie à imiter les autres, et le reste à s'imiter soi-même » (HB, NRJ, 52). Il faut porter son masque de manière conséquente sans jamais oublier ses spectateurs. Grâce au masque, il peut se dévoiler sans perdre de vue son vrai moi qui reste intègre et inaltérable.

De même, le santería, pratique religieuse faisant partie de la mosaïque culturelle cubaine, est considéré par Eduardo Manet comme une forme de théâtre. Dans *La Mauresque*, le jeune narrateur accompagne sa nourrice qui est une « santera⁷¹⁰ », à un « Toque », une séance de santería. Manet est fasciné par « les possédés » (EM, Entretien, 44). Il représente cet élément dans sa pièce *Ma' Déa* où le personnage principal est possédé par les esprits des membres de sa famille et par les dieux. Dans les deux cas, il raconte que les jeunes filles qu'il avait vues lors des séances de vaudou sont « des poupées guidées par des fils invisibles » (EM, *MA'DÉA*, 247). Il est impossible de savoir si le comportement des possédés qui participent à la séance est réel ou faux. La seule certitude de Manet est que « la possession c'était du théâtre, la possibilité de changer, se transformer » (EM, Entretien, 44). Cette idée renvoie aux courants anthropologiques de la fin des années 1950, tels qu'ils s'énoncent dans les écrits de Roger Bastide, Michel Leiris et Alfred Métraux. Tous les trois considéraient la possession partagée entre la transe et le travail d'acteur⁷¹¹. De même, André Breton voit dans le vaudou haïtien un « surréalisme d'action » par la puissance émotionnelle de la fiction créatrice et de l'imagination active⁷¹². Pour Manet « les grands comédiens subissent une sorte de possession » (EM, Entretien, 44) grâce à ce pouvoir de dédoublement.

⁷⁰⁸ Rafael Humberto Moreno Durán « Entrevista con Héctor Bianciotti, la traversía nocturna [...] », *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ Prêtresse qui pratique la santería. La santería c'est le culte qui mêle les pratiques chrétiennes et croyances africaines, comparables au vaudou et au candomblé. C'est une pratique très répandue dans les Caraïbes spécialement à Cuba.

⁷¹¹ Erwan Dianteill et Bertrand Hell, « Le Possédé spectaculaire. Possession, théâtre et globalisation », *Gradiva*, n° 7, 2008, p. 5 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/gradhiva/996>, Consulté le 09/03/2023.

⁷¹² *Ibid.*

À partir de ces capacités de mise en scène du moi, nos écrivains montrent leur capacité à se dédoubler. Ils mettent en scène leur altérité avec des doubles « autoréflexifs⁷¹³ » pour assimiler leur propre nature à travers la sagesse du roman. Dans *Le Pas si lent de l'amour*, Bianciotti évoque sa carrière épisodique d'acteur en Espagne où il est doublé à cause de son accent argentin. Il est surpris de voir à l'écran sa propre image, mais d'entendre la voix d'un autre. Conjugué au passé, être « doublé » signifie, pour lui, délaissé son accent argentin au profit du castillan, en singeant ses inflexions quant à la prononciation des consonnes *c* et *ç*. Elles sont ignorées dans le parler argentin, car confondues avec le *s*. Cet incident montre que le sujet est contraint d'être quelqu'un d'autre au point d'être privé d'identité⁷¹⁴. En adoptant cette élocution, le narrateur se rend compte qu'il s'imprègne « d'une manière, non pas d'être, mais de se comporter » (HB, *PLA*, 234). Il voit que la représentation que chacun offre de soi-même dépend du regard et des sollicitations de l'autre. Cette expérience au cœur de sa propre langue lui a fait prendre conscience des mutations impliquées lors de l'adoption d'une autre langue, pour laquelle le corps et les gestes s'accordent. Une fois de plus, Bianciotti réalise que, dès qu'il prononce le pronom « Je », s'instaure une distance entre sa voix et le mot qui le désigne. Dire « Je » consiste à nommer un autre⁷¹⁵.

Double ou copie l'un de l'autre. L'un pour l'autre, un autre lui-même. Et cependant, deux – mais chacun moitié d'une seule âme. (HB, *TOA*, 77)

À travers les volets autofictionnels et ses romans, Hector Bianciotti montre qu'il n'a pas fini de se raconter⁷¹⁶. Les Hector qui apparaissent dans la trilogie autofictionnelle sont l'exemple de sa capacité à se diviser, voire à se multiplier, tel un miroir qui projette son profil sous différents angles : « là-bas, sous la Croix du Sud, où abondent les Hector, ils appartiennent tous à la même génération, la [sienne] » (HB, *PLA*, 288). L'écriture lui permet de se dédoubler et de narrer sa propre histoire sous différents visages, comme celui d'Adélaïde Marèse. Il la considère comme son double féminin⁷¹⁷ et même si quelques circonstances de sa vie ont été modifiées, l'itinéraire reste le même. Dans ce premier roman écrit en français, l'écrivain a besoin que le personnage central soit une femme. Il pense que

⁷¹³ Luc Fraisse, « Envoi. L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman » dans Luc Fraisse et Éric Wessler (dir.), *L'Écrivain et Ses Doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 38.

⁷¹⁴ Norbert Jonard, *Introduction au théâtre de Luigi Pirandello*, op. cit., p. 135.

⁷¹⁵ Hector Bianciotti, *Ritual*, op. cit., p. 185.

⁷¹⁶ Christian Lagarde, « De la pampa al quai Conti. Héctor Bianciotti [...] » dans *Paris y el mundo ibérico*, op. cit., p. 296-297.

⁷¹⁷ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « La 500^{ème} », *Apostrophes*, Antenne 2, date d'émission le 27/09/1985, [En ligne] URL : <https://madelen.ina.fr/programme/la-500eme>

la femme est toujours plus forte. Si le personnage avait été un homme, l'histoire aurait été un peu invraisemblable⁷¹⁸. Si le personnage d'Adélaïde Marèse est son double, il se sert d'un autre personnage féminin pour dévoiler la partie la plus sombre de sa personnalité : Rosette, qui incarne le mal. D'autres protagonistes, comme Irma dans *Ce que la nuit raconte au jour* et Dolorès dans *Seules les larmes seront comptées*, possèdent une malveillance cachée derrière leur aspect innocent. L'écrivain doit rendre cet élément étranger afin de le défier, d'être tenté et de le vaincre. Selon Bianciotti, « [o]n hait chez les autres ce que l'on porte en soi de dangereux pour l'image d'homme de bien ; on hait chez le prochain ses propres vertiges ». (HB, NRJ, 26). Le mal se manifeste dans *Ce que la nuit raconte au jour* sous la forme d'un serpent jaune et noir tué par sa mère. Le reptile devient l'emblème du mal et « d'autres représentations du serpent [viennent] s'ajouter à la première » (HB, NRJ, 16). Bianciotti se considère lui-même comme une source possible du mal, une force qu'il n'hésite pas à personnifier⁷¹⁹. Le double, selon C.G. Jung, est une partie sombre qui habite l'écrivain de manière inconsciente, un défaut de sa personnalité qu'il désapprouve et que l'écriture lui permet de reconnaître dans sa totalité⁷²⁰.

De son côté, Eduardo Manet considère qu'être né sous le signe du Gémeaux est devenu sa mythologie personnelle. Il croit « dispose[r] d'un pouvoir de dédoublement » (EM, MAC, 307). À la différence de Bianciotti qui veut matérialiser sa dualité à travers différents individus, Eduardo Manet cherche à représenter « le sentiment d'une scission intérieure⁷²¹ ». Il traverse le miroir afin d'arriver à la conclusion qu'il a atteint l'exil absolu : « me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi, car j'aurais tout aussi bien pu être un autre⁷²² ». Mauricio Gomez-Ravel est habité par deux personnalités qui sont le Maurice français et le Mauricio portoricain. Elles incarnent aussi cette dualité langagière : la langue maternelle et la langue d'accueil :

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ Claude Daudin, « Bernanos et le mal », *Esprit*, n° 245, 2016, p. 132 [En ligne]
[URL] : <https://www-jstor-org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/44135628> Consulté le 02/03/2021.

⁷²⁰ Nathalie Martinière, *Figures du double*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférence », 2008, p. 26.

⁷²¹ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, A. Colin, coll. « Fac », 2005, p. 92.

⁷²² *Ibid.*

Qui je suis ? Qui sommes-nous, toi et moi ? [...] Qui donc est cet autre moi qui me regarde avec mes propres yeux ? [...]

Yo soy. Soy. Yo no soy.

Yo soy.

¿Quién soy yo? (EM, *SDS*, 8)

Cette « scission ontologique⁷²³ » est un état limite où l'écrivain a une image double, une double façon de voir, de sentir et une double identité. Ce dédoublement est volontaire, voire souhaité par Mauricio Gomez-Ravel. Par le fait d'avoir adopté le français, il devient un « afrancesado », un traître à ses origines et surtout « [u]n cas de dédoublement de la personnalité qui n'ose pas s'avouer » (EM, *SDS*, 22). Il existe le Maurice Gomez-Ravel citoyen d'origine portoricaine et Mauricio Ravel, écrivain et auteur dramatique français d'origine portoricaine. Ce dédoublement entraîne un décentrement de l'identité ; « être français sans l'être, avoir une langue sans l'avoir⁷²⁴ ». La question qui hante le personnage est : « comment peut-on être deux hommes à la fois ? » (EM, *SDS*, 7) – une question qu'il se pose en français. L'exil amène le sujet à vivre dans l'art de mener une double vie et à « *parfaire ses tendances schizoïdiques* » (EM, *RC*, 181). Pour pallier cette angoisse, Mauricio Gomez Ravel se rend compte qu'il est possible d'habiter deux langues et de vivre dans une « hybridité souhaitée⁷²⁵ » où tout est étranger, mixte, double, dissocié⁷²⁶. Le voyage à Cuba fait découvrir au protagoniste que même son meilleur ami portoricain, Ibrahim Khamid, installé à Cuba, est devenu Cubain. Il constate que sa double identité entre en concordance avec « un pays où la plupart des gens exerçaient une double activité, avaient un double discours » (EM, *SDS*, 215) vis-à-vis du régime cubain. C'est à Cayo Largo que le narrateur trouve la réponse qui résout l'éternelle question sur l'identité : la terre entière est son foyer et il est possible d'accueillir différentes langues sans s'attacher à une nationalité. Ainsi Manet fait-il savoir qu'il ne sera jamais complètement français parce qu'il est rappelé à l'ordre par sa langue maternelle et qu'il restera attaché à la terre cubaine⁷²⁷.

⁷²³ *Ibid.* 103.

⁷²⁴ Régine Robin, « Le Monolinguisme de l'autre ou de l'un [...] », dans *Écriture de soi et narcissisme*, *op. cit.*, p. 32.

⁷²⁵ Simon Harel, *Passages obligés de l'écriture migrante*, *op. cit.*, p. 58.

⁷²⁶ Régine Robin, *L'Amour du yiddish. Écriture juive et sentiment de la langue : 1830-1930*, Paris, Éditions du Sorbier, coll. « D'autres histoires », 1984, p. 253.

⁷²⁷ Nour-Eddine Rochdi, « Eduardo Manet, *La Sagesse du singe* : une écriture franco-cubaine », dans *Écrivains multilingues et écritures métisses*, *op. cit.*, p. 209.

4.4. Le reflet du miroir comme une possibilité de se multiplier

Dans « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », Jacques Lacan explique que ce stade est *comme une identification* qui produit une transformation chez le sujet quand il assume une image⁷²⁸. Il ne s'agit pas d'identité, mais d'identification⁷²⁹ parce que dans le miroir, l'identité est la projection d'une forme, la constitution d'une image idéale et imaginaire⁷³⁰. Pour Michel Foucault, le miroir fonctionne comme une hétérotopie, c'est-à-dire que le sujet se voit lui-même et distingue l'espace qui l'entoure dans le reflet. Il est obligé de passer par cet espace virtuel, à la fois réel et irréel, pour être perçu⁷³¹. Le miroir offre une relation unifiante et dissociante de la forme et du contenu qui est, selon Henri Lefebvre, la puissante réalité et irréalité des formes⁷³². Le miroir apparaît dans l'œuvre de nos écrivains afin de se masquer, de se décentrer ou de disparaître : l'identité est une projection imaginaire, une fable. Ils ont recours à différents éléments comme le miroir, la fenêtre, la photographie et le regard d'un autre pour déformer ou transformer l'image de soi.

Je suis autour mais je ne vois pas le marcheur, excepté lorsqu'une vitrine ou la glace au fond d'un magasin me renvoient son image. (SBS, *ODI*, 20)

Otro. ¿Cómo pensarse fuera de sus propias imágenes? Al otro lo había sorprendido gracias a los espejos. No en ellos, porque no en su reflejo lo había identificado, sino en el que captaba (en él, que se captaba), mientras su cuerpo, al transmitir su conciencia de ser a la imagen, se tornaba informe y quedaba sin rostro. (HB, *BDJ*, 191)

Autre.- Comment se penser hors de ses propres images ? L'autre, il l'avait surpris grâce aux miroirs. Non pas en eux, car ce n'est pas dans son reflet qu'il l'avait identifié, mais dans celui qui le captait (en lui, qui se captait), tandis que son corps, en transmettant à l'image sa propre conscience d'être, devenait informe et sans visage.
(HB, *TDS* (FR), 237 et 238)

Dans les extraits cités, les écrivains montrent que pour se voir, il est nécessaire de s'arracher à soi-même⁷³³. Fascinée par l'abstraction, Silvia Baron Supervielle veut transmettre le fait qu'il est possible d'écrire sur soi sans épouser de forme fixe. Depuis *L'Or de l'incertitude*

⁷²⁸ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1995, p. 94.

⁷²⁹ Thomas Dommage, « Le Miroir identitaire », *Lignes*, n° 18, 1993, p. 137 [En ligne] [URL] : <https://www.cairn.info/revue-lignes0-1993-1-page-137.htm> Consulté le 16/03/2023.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁷³¹ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004 [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-empan-2004-2-page-12.htm> Consulté le 16/03/2023.

⁷³² Henri Lefebvre, *La Production de l'espace, op. cit.*, p. 216.

⁷³³ *Ibid.*, p. 215.

jusqu'à *Le Regard inconnu*, elle explique qu'il n'existe pas un support matériel du moi. Pour elle, il est possible de se décrire comme une entité qui n'a ni âme ni corps. Elle veut se présenter telle une entité qui vit et qui reste toujours sans nom, sans genre, et elle refuse de s'appeler par les pronoms personnels « Je » ou « Tu ». Il s'agit de décrire une personne invisible pour elle-même, mais pas pour les autres. Il lui semble naturel de ne pas se reconnaître dans le miroir et de ne pas avoir d'identité fixe : « Je sens que la vie qui me dirige, est dirigée par une force » (SBS, Entretien, 17). Les questions « Qui regarde ? Nous regarde ? » (SBS, *LRI*, 23) entraînent une réflexion chez l'écrivaine. Il y a ce sentiment d'exister sans pouvoir se reconnaître dans le reflet du miroir, où le « Je » « ici reste/à jamais/en dehors/de moi » (SBS, *LEE*, 98). Il se produit ce que Jacques Derrida appelle « l'effet de visière : nous ne voyons pas qui nous regarde⁷³⁴ ». Cette présence a la capacité de regarder sans être vue.

De son côté, Hector Bianciotti ne se reconnaît pas, ou très peu, dans le reflet que le miroir lui renvoie. C'est l'indice qu'il passe du temps à se surveiller et à se penser comme quelqu'un de différent⁷³⁵. Son visage se transforme en un masque fuyant, un visage rayé ou une absence⁷³⁶. Il dit que, peut-être, on voit notre anatomie dans notre pensée, corrigée par des gestes, et que, face à notre immobilité dans le reflet, on est dérouté⁷³⁷. Ainsi, l'artifice et le masque sont la « seule image de l'identité vide » (HB, *TDS* (FR), 27). Se surprendre furtivement dans le reflet d'un miroir ou d'une vitrine ne signifie pas se reconnaître, mais apercevoir une illusion ne correspondant pas à la réalité. Pour Bianciotti le reflet est la figure d'un autre qui « a cessé de rester en dehors pour habiter en lui » (HB, *TDS* (FR), 238). « La lutte immobile » (HB, *TDS* (FR), 240) commence au moment où il se regarde dans le miroir, et ce, depuis son enfance pampéenne. Le reflet qui apparaît dans le miroir est aussi important que le moi. Le reflet sort du miroir, annulant cette opposition et l'un et l'autre se fondent⁷³⁸.

Le sentiment d'étrangeté se produit aussi quand l'écrivain est face à des photographies de sa jeunesse où il ne se reconnaît pas. Selon Barthes, la photographie « est l'avènement de moi-même comme un autre : une dissociation retorse de la conscience de

⁷³⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 26.

⁷³⁵ Rafael Humberto Moreno Durán, « Entrevista con Héctor Bianciotti la travesía nocturna [...] », *op. cit.*, p. 29.

⁷³⁶ Severo Sarduy, « Tapiz », dans Hector Bianciotti, *Ritual*, *op. cit.*, p. 9. [Texte original : « El personaje se convierte entonces en una máscara huidiza, en un rostro tachado, o en esa ausencia que señalan, en su repetición, los decorados de cartón-piedra, fijos »]

⁷³⁷ Rafael Humberto Moreno Durán, « Entrevista con Héctor Bianciotti la travesía nocturna [...] », *op. cit.*, p. 29.

⁷³⁸ Graciana Vázquez Villanueva, *Travesía de una escritura. Leyendo a Héctor Bianciotti*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, p. 70.

l'identité⁷³⁹ ». La première photographie est celle de son ancien passeport où l'écrivain a voulu être l'inconnu qui ignore les difficultés à affronter lors de son périple européen. Il ressent la honte de ne pas avoir été à la hauteur du rêve que cet inconnu avait conçu : « plus j'examine, plus il s'éloigne et plus je deviens son étranger à lui » (HB, *NRJ*, 273). La deuxième photographie est celle destinée aux impresarios dans sa courte carrière d'acteur de cinéma en Espagne. Elle a été retouchée avec une telle rigueur que l'écrivain a du mal à se reconnaître. Cependant après quelques instants, il se rend compte que c'est bien lui et il déclare « tel j'étais » (HB, *PLA*, 259). Dans ce cas, le moi ne coïncide jamais avec son image⁷⁴⁰ parce que, avec les retouches, l'écrivain a le sentiment qu'il est devenu léger, divisé, dispersé. La troisième photographie est celle de l'enfance, à l'âge de six ans, un cliché que sa sœur Elvira avait conservé. Il se reconnaît et il comprend que, finalement, il a réussi « à rompre le cercle inatteignable de la plaine » (HB, *TOA*, 265). Il partage un instant avec cet enfant jusqu'au moment où il se fond avec lui, au point de revivre la peur d'être à nouveau prisonnier dans la pampa. En regardant cette photographie, il se rend compte qu'elle a été prise dans le jardin, premier lieu d'évasion qui pour lui a été « le centre fixe de la terre » (HB, *TOA*, 265). Le « Je » se regarde sur un papier⁷⁴¹ et Bianciotti se demande : « En suis-je sorti ? » (HB, *TOA*, 265). Sans l'obstination de cet enfant, il n'aurait jamais pris le risque de partir et de se battre contre l'adversité. L'écrivain comprend qu'il a été son interprète, celui qui a accompli ses desseins même s'il a voulu s'écarter de lui et le renier. Cette photographie détermine le moment où s'entrecroisent celui qu'il a été dans le passé et celui qu'il voulait ou a cru devenir dans le futur. Bianciotti comprend que « sans lui, plus de chemin pour [s']éloigner » (HB, *TOA*, 267). Il se reconnaît aussi dans son portrait, fait par son ami peintre Héctor, où « dans ce savant concert de carrés, de rectangles et de trapèzes » (HB, *PLA*, 294) il voit le jeune homme qu'il a été. Ce portrait montre les traits de son visage mieux qu'un miroir et, une fois de plus, il considère la symétrie comme la seule vérité.

Adolescent, j'avais passé des heures devant le miroir de la salle de bains, fixant l'iris de mes pupilles pour y surprendre mon âme et, peut-être, le visage de Dieu. (EM, *SDS*, 71)

Se miró en el espejo, vio su rostro y no lo reconoció. Tenía la mirada oscura, húmeda y brillante de Bartolomé. Como si desde hace mucho tiempo supiera lo que tenía que hacer, se desnudó lentamente y empezó a lavarse [...] Se transformaba en agua, en memoria y en relato. (LM, *HCP*, 6)

⁷³⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 28.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

Il se regarda dans la glace, vit son visage et ne le reconnut pas. Il avait le regard noir, humide et brillant de Bartolomé. Comme s'il avait su depuis longtemps ce qu'il devait faire, il se déshabilla lentement et se mit à se laver. [...] Il se changeait en eau, en souvenir et en mots. (LM, *MDI* (FR), 8 et 9)

Ne cherchant pas la confirmation d'un reflet identifié dans le miroir, Mauricio Gomez Ravel attend que la glace lui révèle sa véritable identité pour la surprendre et la figer. Selon Merleau-Ponty, « le propre du visible est d'avoir une doublure invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence⁷⁴² ». Avoir un reflet, c'est se transformer en celui « qui se dédouble et se voit à l'extérieur, s'observe, se juge [qui] est capable de s'améliorer » (EM, *ILV*, 62). Devant son incapacité à voir son âme, le personnage ne peut confirmer son existence et il éprouve un sentiment d'angoisse et de dépossession. Le reflet, comme le double, est cet autre « qui attire à lui l'identité pour l'escamoter dans l'instant même de son apparition⁷⁴³ ». Dans *El Hombre del cerro plomo*, Mizón relate le périple de Gabriel à Lima où passé, présent, réalité et imaginaire se superposent. Le miroir devient, chez l'écrivain, un catalyseur de la mémoire et un objet magique quand Gabriel le traverse, symbolisant un retour vers le passé. Le miroir a la matérialité de l'eau. Il y plonge pour se purifier du présent et rentrer dans le passé afin de retrouver le pays natal et ce moi profond :

La présence dont je parle est muette et observatrice, pareille à celle de ces êtres fixés sur la toile par la peinture, enfermés dans un cadre pendant des siècles et serrés dans leur habit et leur silence que l'on pourrait comparer à celui de la mort. Une mort à jamais vivante chez eux, une mort contrôlée par la beauté. (SBS, *NST*, 14)

Contrairement à ce qui a été démontré précédemment, dans le cas de Silvia Baron Supervielle, le miroir devient un lieu où surgit une présence neutre et abstraite. Celle-ci veut devenir une présence muette qui n'a pas de biographie à raconter et qui n'a aucun indice pouvant l'identifier à un espace et à une langue. Dans *Notes sur Thème*, cette présence qui la poursuit comme une ombre est appelée Thème et elle est « une perception simple, impénétrable, étonnée » (SBS, *NST*, 17). Thème guide la main de l'écrivaine pour évoluer sur le papier, allant d'un récit à l'autre, liant ses personnages et ses lectures avec son paysage intime et les peintres qui font partie de ses souvenirs. Elle aime l'abstraction, tout ce qui n'est pas dit et tout ce qui est absent. Pour elle, c'est une vérité qu'il faut provoquer et faire vivre. Thème est une « présence mi-visible, mi-invisible » (SBS, *NST*, 18). Avec celle-ci, l'écrivaine perçoit la liberté, car elle s'accorde à sa propre condition, celle d'être située dans la marge.

⁷⁴² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁴³ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, *op. cit.*, p. 181.

Dans *La Rive orientale*, Clara et sa mère Clarita, séparées par la distance, se voient à travers l'écriture qui leur renvoie leur image. « Lorsqu'elles disaient je, cela signifiait l'une ou l'autre, l'une et l'autre, l'une pour l'autre » (SBS, RO, 16). Comme Clara, l'écrivaine revoit sa propre image dans le visage de sa mère absente. Il s'agit d'une quête impossible de l'identité qui poursuit un centre existant comme absence. Elle est le reflet qui suppose un autre centre invisible⁷⁴⁴. De même, Hector Bianciotti raconte, dans *Ce que la nuit raconte au jour*, que, en se regardant dans le miroir, il est bouleversé par la similitude physique avec son père. Il se rend compte qu'il est sa réplique et que, dans une certaine mesure, ils ont été « à l'heure du ressouvenir, la même personne » (HB, NRJ, 41). Se reconnaître dans le visage du père c'est reconnaître que le père et lui ne font qu'un.

Il est possible aussi que le regard d'un autre devienne une sorte de miroir révélant ce que le sujet est devenu. Dans *Le Pas si lent de l'amour*, Hector Bianciotti raconte qu'il est poursuivi par son reflet, visible dans les vitrines des magasins à Rome et dans le regard d'Andreina Betti. Dans l'œil de cette dernière, il se rend compte qu'il est devenu un « rebut d'humanité » (HB, PLA, 161), après les semaines passées à dormir dans la rue. De même, dans *La Mauresque*, Eduardo Manet explique que le jeune narrateur découvre les inégalités sociales et économiques lorsqu'il rencontre une famille de paysans cubains dans le village de Victoria de Tunas. « Ils me regardent, et je me vois à travers leurs yeux » (EM, LM, 156), raconte le narrateur quand il découvre que ses vêtements sont importés des États-Unis et d'Italie. À travers ces yeux, il constate qu'il porte sur le corps l'équivalent d'un mois de salaire de cette famille paysanne. Le jeune narrateur fuit leur regard et court avec un sentiment de honte. L'enfant a la révélation d'avoir vu « le malheur en face » (EM, LM, 156). Lorsqu'il en parle à sa mère, elle éclate de rire. Sa réaction est loin de l'effet dramatique auquel il s'attendait. Le miroir et le regard de sa mère lui renvoient l'image d'un petit garçon, d'une silhouette minuscule « plus proche d'un épouvantail en miniature que du symbole d'élégance raffiné qu'il avait été avant sa promenade » (EM, LM, 157). Ainsi, dans les deux cas, le regard de l'autre parle à propos « de nous, de moins que nous, de ce moins que rien ne demeure, quand il n'y a rien⁷⁴⁵ ».

⁷⁴⁴ Gabriela Ricci, *Las Redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Alfar, Sevilla, 2002, p. 35.

⁷⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 341.

Celui-là, d'une naïveté touchante, tenait à avertir Domenica sur les tromperies du miroir, lequel ne nous renvoie qu'une image virtuelle puisque l'on n'y voit jamais, comme les autres les voient, notre visage dans ses trois dimensions ; ou bien – je me rappelle l'index coquin qu'il secouait – que c'est grâce au défaut que l'on veut corriger que bien d'autres imperfections passent inaperçues. (HB, *PLA*, 392)

Dans ce passage, Bianciotti détaille comment le chirurgien esthétique prévient Doménica sur la fausse image que renvoie le miroir. L'objet défigure les défauts, voire les amplifie, et il presse le sujet de partir en quête de la perfection, d'un idéal du moi. L'écrivain montre la déception quand le sujet « ne semble pas la retrouver, ne pas être satisfait de celle qu'il trouve dans le miroir » (HB, *SMC*, 17). Bianciotti veut s'examiner et s'imaginer dans un même regard pour se structurer,⁷⁴⁶ mais aussi pour le fragmenter et le défigurer. Dans ce dernier cas, l'écrivain est face à un « anti-miroir⁷⁴⁷ » qui rompt la continuité de l'espace et du texte. Avec « l'apprentissage des miroirs » (HB, *NRJ*, 9), Bianciotti explique que l'écrivain est attiré par cet objet tout en ayant le sentiment d'être surveillé. Le miroir introduit une double spatialité qui est « imaginaire comme origine et séparation, concrète et pratique en tant que coexistence et différence⁷⁴⁸ ». Parce que, comme l'indique Eduardo Manet, « [r]ien n'est pareil à soi-même. Le reflet dans un miroir est déjà une fausse image » (EM, *EUX*, P. 59). Ils sont, pour Luis Mizón, « des objets temporels et magiques, mais d'une magie inefficace et perdue [...] Dans le miroir, l'image dure un instant et disparaît » (LM, *MDI* (FR), 158 et 159).

Le texte peut aussi être l'objet d'un jeu de miroirs. C'est le cas dans le roman de Bianciotti *Detrás del rostro que nos mira*, publié en 1977. Contrairement à la démarche qui, chez lui, s'intéresse à la phrase isolée pouvant se mémoriser parce qu'elle exprime quelque chose d'intime et profond, dans ce roman, il a accordé plus d'importance à la vérité psychologique des personnages. L'écrivain reconnaît que ce n'est pas un de ses livres préférés et qu'il a imité Nathalie Sarraute en cédant à la mode de raconter un livre dans un livre. La réflexion sur l'écriture, dit-il, doit être permanente et plus subtile et pas violente⁷⁴⁹.

⁷⁴⁶ Claude Burgelin, « Pour l'autofiction » dans *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁴⁷ Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁷⁴⁹ Rafael Humberto Moreno Durán, « Entrevista con Héctor Bianciotti la traversía nocturna [...] », *op. cit.*, p. 26-27.

¿El tema ? ¿La historia ? Hay un libro interrumpido: éste, ¿verdad? Y en este libro un escritor que ha interrumpido su libro. El se contempla a través de otro personaje que imagina la transposición literaria que ha dicho escritor haría de las situaciones cotidianas que ambos comparten. Se describen sus obsesiones, hay una intriga marginal [...] (HB, *DRM*, 230 et 231)

Le sujet ? L'histoire ? Il y a un livre interrompu : celui-ci, n'est-ce pas ? Et dans ce livre un écrivain qui a interrompu son livre. Il se contemple à travers un autre personnage qui imagine la transposition littéraire que cet écrivain ferait des situations du quotidien que les deux partagent. Il décrit ses obsessions, il y a une intrigue marginale [...] ⁷⁵⁰

Le texte est « un jeu de miroirs » (HB, *DRM*, 231), un roman dans un roman. Le récit s'écrit de lui-même à mesure que l'on avance dans la lecture ⁷⁵¹. Ainsi, Livia, une exilée argentine, femme de lettres et personnage principal, développe son récit au fur et à mesure qu'elle vit sa propre vie. Le texte crée l'effet de « Je me voyais me voir... » (HB, *DRM*, 231), c'est-à-dire que le corps se construit et se transfigure à mesure. Quand elle commence la lecture du manuscrit à son éditeur, elle se retrouve avec son reflet qui la regarde et qui partage « un signe de complicité » (HB, *DRM*, 233). Les deux réalités qui se retrouvent sont exposées par Nathalie Sarraute dans son bref essai « Les deux réalités », publié dans la revue *Esprit* en 1964. Selon l'écrivaine, il existe une réalité connue, ou susceptible de l'être facilement, qui a déjà été prospectée, étudiée, exprimée dans des formes utilisées depuis longtemps. L'autre réalité appartient au romancier. Elle est inconnue et exige la création de nouveaux modes d'expression et des formes inédites ⁷⁵². Le regard que Livia croise avec son reflet montre que l'écriture peut « rendre visible [ce qui est] très difficile à définir ⁷⁵³ ». D'après Nathalie Sarraute, l'écriture donne vie à des éléments amorphes, privés d'existence et recouverts par le visible où tout est connu et exprimé. L'artiste les dégage et les réunit pour construire un modèle qui est l'œuvre en elle-même ⁷⁵⁴. Ainsi, pour Mizón, les mondes extérieur et intérieur se mélangent et se justifient mutuellement à mesure qu'ils s'approchent de l'indicible, du secret, jusqu'au silence. Dans *El Hombre del cerro plomo*, Gabriel comprend qu'une histoire n'est pas celle qu'il croit raconter ou vivre. « Le thème principal en est érodé par des doutes ou des présences invisibles. L'écho, la confiance, la pitié et la répétition de ce qui continue à vivre » (LM, *MDI* (FR), 38). Selon le poète chilien, la poésie est un miroir qui permet de traverser

⁷⁵⁰ Nous traduisons.

⁷⁵¹ Graciana Vázquez Villanueva, *Traversía de una escritura [...]*, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁵² Nathalie Sarraute, « Les Deux Réalités », *Esprit*, juillet 1964, p. 72 [En ligne]

URL : <https://esprit.presse.fr/tous-les-numeros/roman-et-realite/35> Consulté le 25/03/2021.

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ *Ibid.*

deux mondes : le réel et l'irréel. La langue est comme une Nature qui passe entièrement par la parole de l'écrivain qui ne lui donne aucune forme et qui ne la nourrit pas⁷⁵⁵ :

Sa mère étant partie pour toujours, il a été recueilli par une fenêtre où elle peut se montrer et lui sourire. (SBS, *LRI*, 38)

Comme les jeux de miroir, Silvia Baron Supervielle pense que la fenêtre est un opérateur d'écriture, car ce n'est pas avec la réalité qu'elle dialogue, mais avec le tableau et l'image intérieure⁷⁵⁶. La présence, appelée Thème par l'écrivaine, est un étranger dans toutes les langues qui « a trouvé comme miroir la fenêtre. Il est le sentiment de la fenêtre » (SBS, *LRI*, 29). Il est celui qui se loge dans la fenêtre et qui ne possède pas de forme fixe parce que « rien ne le dessine, ne l'identifie, ne prend sa forme, sa non-forme changeante » (SBS, *NST*, 11). Comme l'explique Derrida, dans *Spectres de Marx*, il est impossible de nommer l'esprit qui n'a ni âme ni corps⁷⁵⁷. Dans *Le Regard inconnu*, « on ne sait pas ce que c'est, ce que c'est présentement. C'est quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une scène⁷⁵⁸ ». Cette présence qui se reflète dans la fenêtre n'a pas de nationalité, mais « est-il né d'un écrivain du Río de la Plata [...] » (SBS, *NST*, 12). Comme l'écrivaine, il n'a ni langue ni pays officiel. Il réside dans une fenêtre pivotante, encastrée « dans une maison sans âge » (SBS, *PDE*, 205). La fenêtre se prête aux jeux du Je⁷⁵⁹, car différentes apparitions se succèdent et un « Je multiple et singulier⁷⁶⁰ » surgit. Elle ne s'identifie ni à l'un ni à l'autre, qui ne sont ni réunis ni séparés. L'écrivaine ignore la raison pour laquelle elle fabrique ces personnages qui lui rendent visite et qui se retirent alors qu'elle est « en proie aux transformations et sur le point de disparaître » (SBS, *LRI*, 40). Les couleurs du soleil à travers la fenêtre, explique Luis Mizón, « racontent celui que j'étais autrefois » (LM, *PEL*, 49). Le poète dit que « regarder [son] visage/dans la vitre qui [le] séquestre » (LM, *PDS* (FR), 75) révèle le pays natal où le poète peut « deviner la perspective acoustique de la ville et de la mémoire » (LM, *PDS* (FR), 77). Comme Silvia Baron Supervielle, Mizón se regarde à partir des images du pays natal qui le parcourent et qui n'arriveront jamais à disparaître. Nous voyons que dans les deux cas, la fenêtre-miroir est un espace vierge, à peupler avec des

⁷⁵⁵ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 15.

⁷⁵⁶ Alain Mascarou, « Fenêtre sur fenêtre ou l'écho d'une absence : le bilinguisme singulier de Silvia Baron Supervielle », dans *Écrivains multilingues et écritures métisses, op. cit.*, p. 196.

⁷⁵⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 25.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

⁷⁵⁹ Marc Sagaert, « Écritures sans frontière », *Lettres françaises*, n° 4, décembre 2020, p. 3.

⁷⁶⁰ *Ibid.*

visibilités à venir⁷⁶¹. Ouverte et fermée, la fenêtre est un cadre, le contour d'un plan, un refuge, un poste de garde des errances et des silences⁷⁶² :

Lucien reprend sa place à la fenêtre. *Je* ressens cette place qui le tient en suspens, mais il le sait : près ou loin de l'espoir, il se répète. Le ciel lui refuse une attitude différente de celle qui ne signale qu'un paysage, un rivage inaccessible et deux fleuves, deux villes, la mer et ses profondeurs et les traversées qui triomphent de la distance. Il est *Je* et moi, le fantôme et Lucien confondus. On interprète quelqu'un qui se transforme dès qu'il est sur la scène. (SBS, *LRI*, 28)

L'écrivaine utilise la « transformation comme jeu⁷⁶³ ». Différentes apparitions, comme Lucien, se succèdent dans la vitre de la fenêtre. Ainsi, « celui qui dit *je* n'a pas de nom⁷⁶⁴ », et devient un personnage déguisé, gardant sa destinée de nomade. Après avoir quitté l'Argentine, Silvia Baron Supervielle a perçu une similitude avec les acteurs qui, en dehors ou dans la fenêtre, sont ses semblables et qui se relaient sur la scène⁷⁶⁵. Comme Lucien, ils n'ont pas le temps de jouer leur rôle parce que le fait d'avoir un nom consiste déjà à être immobilisé par une identité empêchant d'entrer dans une histoire. « Seule la fenêtre répond à ce vœu » (SBS, *LRI*, 66), car c'est là que l'écrivaine trouve une liberté hors de toute chronologie. La fenêtre, par sa capacité à multiplier une même forme, est le seul espace qui convienne à l'écrivaine. À travers elle, il est possible d'épuiser l'invention, de répéter et de varier le signifiant, de manière à affirmer l'être pluriel du texte et son retour⁷⁶⁶. Dans sa dialectique du dedans et du dehors, la fenêtre est le lieu où tout se dessine, même l'infini⁷⁶⁷. Elle est aussi le révélateur de l'image cachée du visage de la mère : « C'est un visage, le tien, qui revient sur le mien. Tout est intérieur ici » (SBS, *PDE*, 276). Comme l'autrice le raconte dans *Le Pont international*, Antonio Haedo, qui est aussi un exilé, poursuit le parcours tracé par les reflets de la fenêtre, « au milieu d'une bibliothèque à laquelle il ajoute sans cesse des volumes » (SBS, *LPI*, 19). Comme la fenêtre, les livres ajoutés à la bibliothèque « changent le fini en infini⁷⁶⁸ ». Chaque personnage se tient debout à ses côtés, les uns s'échangeant avec les autres. Ainsi que l'évoque Blanchot, le monde et le livre « se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées. Ce pouvoir indéfini de miroitement, cette multiplication scintillante et

⁷⁶¹ Gérard Wajcman, *Fenêtre*, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁶² Marc Sagaert, « Écritures sans frontières », *op. cit.*, p. 3.

⁷⁶³ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970, p. 65.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁶⁵ Silvia Baron Supervielle, *Le Regard inconnu*, Paris, Gallimard, 2020, p. 55.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁶⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 192.

⁷⁶⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 140.

illimitée⁷⁶⁹ ». L'écrivaine devient comme les personnages qui se succèdent dans la fenêtre et comme les personnages lus dans les livres, n'ayant ni passé ni présent. La fenêtre est le lieu privilégié pour Silvia Baron Supervielle parce que c'est là « où défilent des lieux et des acteurs plus vivants que les spectateurs » (SBS, *LPI*, 169).

4.5. Se recréer pour renaître dans l'écriture

D'après l'écrivain Amin Maalouf, l'identité se définit par le fait d'être à la lisière de deux pays, entre deux ou trois langues et plusieurs traditions culturelles⁷⁷⁰. L'hospitalité du pays d'accueil, selon Jean-Luc Nancy, ouvre à la confrontation et à l'émulation⁷⁷¹ parce qu'on hésite entre l'assimilation des intimités et le maintien de leur étrangeté mutuelle⁷⁷². Être hôte, c'est entrer en résonance, en consonance ou en correspondance avec l'autre⁷⁷³. Ainsi nos écrivains ont pu questionner la notion d'identité et en même temps créer leur « devenir intime – propre soi⁷⁷⁴ ». Sans vouloir se laisser absorber par la langue et la culture du pays d'accueil, il « s'agit alors de *tout* garder. Nécessité de *ne pas jeter*, ne pas se perdre⁷⁷⁵ ». Cette question est mise en scène par Eduardo Manet dans *La Sagesse du singe*, lorsque Mauricio Gomez-Ravel⁷⁷⁶, au moment de quitter Puerto Rico, veut s'effacer :

J'abandonne Puerto Rico à l'histoire des Caraïbes, à ses ouragans saisonniers. À sa double langue et ses doubles drapeaux. Mauricio Gomez-Ravel s'efface. Mauricio Ravel renaît de ses cendres. Il sera écrivain. (EM, *SDS*, 70)

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁷⁰ Amin Maalouf, *Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 9.

⁷⁷¹ Jean-Luc Nancy, « L'Étranger, ce feu du ciel », *Lignes*, n° 60, 2019, p. 9 [En ligne]
URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2019-3-page-7.htm>, Consulté le 15/02/2023.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 8.

⁷⁷³ Jacques Derrida, *Demeure*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 13.

⁷⁷⁴ Jean-Luc Nancy, « L'Étranger, ce feu du ciel », *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷⁵ Dorothee Legrand, « Une Distance intime », *Lignes*, n° 60, 2019, p. 91 [En ligne]
URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2019-3-page-91.htm> Consulté le 15/03/2023.

⁷⁷⁶ Le nom et prénom du protagoniste révèlent un jeu de miroir que l'écrivain bâtit entre son personnage et lui. En effet il existe un parallèle entre le portoricain Mauricio Ravel et le musicien français Maurice Ravel de même que notre écrivain d'origine cubaine Eduardo Manet-Gonzalez et le peintre français Édouard Manet. Ce parallèle a ses sources dans le secret du père de l'écrivain qui assurait être le fils bâtard du peintre français qu'apparaît dans le prologue de son roman *Le Fifre* (2011). Si pour son père c'est un aveu douloureux, pour l'écrivain le nom d'Édouard Manet et de son élève Eva Gonzalez deviennent une source d'inspiration pour son roman. Cette onomastique était déjà présente dans *La sagesse du singe* (2001) qui pourrait déterminer la démarche autofictionnelle de l'écrivain dans ce roman parce que des événements de sa vie sont présents. Le père qui s'appelle aussi Mauricio Gomez-Ravel est un musicien reconnu dans l'île de Puerto Rico. Il renie ses origines modestes et se considère un musicien médiocre en comparaison à la génialité de Maurice Ravel. Ce désir de devenir un autre que soi-même est le sujet central de *La sagesse du singe* qui met en scène la scission vécue par l'écrivain dans ses premières années d'exil en France.

En arrivant en France, le personnage prend conscience de son désir d'identification en s'empêchant de lire et de parler en espagnol pour mieux assimiler le français. Malgré son désir de « ne rien garder » et de « se perdre » pour devenir plus français qu'un Français, la langue maternelle et ses souvenirs reviennent dans les rêves. « ¡Mauricio murió ! Vive Maurice » (EM, *SDS*, 73), déclare-t-il sans se rendre compte qu'il doit vivre un deuil consistant à « porter l'autre en soi⁷⁷⁷ ». Il réalise qu'il devra porter l'autre et sa langue, et se rendre compte qu'il sera toujours Gomez-Ravel, celui qui est divisé entre deux pays et deux langues. S'il parle la langue de Molière, « il a le sentiment d'être de plus en plus proche de Cervantes » (EM, *SDS*, 74). Dans ce roman, Manet montre que son personnage doit porter l'autre en soi « pour lui être fidèle, pour en respecter l'altérité singulière [où] une certaine mélancolie doit protester encore contre le deuil normal⁷⁷⁸ ». Dans *Un Cubain à Paris*, l'écrivain conclut, après des années d'exil en France, qu'il est devenu français de nationalité et écrivain français. En écrivant dans cette langue, ses livres sont rangés dans le rayon de la littérature française et non pas dans ceux de la littérature étrangère. Cependant, adopter le français renforce les souvenirs du pays natal qui reste le sujet central de son œuvre littéraire.

C'est un choix. Et malgré tout, au fond de moi, je continue d'être cubain par mon enfance et mon adolescence. Et juif par ma mère. [...] Je me suis rendu compte en écrivant ces pages que le processus qui m'a poussé à abandonner ma langue natale n'est qu'une partie d'un autre dilemme que je porte en moi depuis l'enfance, la vraie question étant : suis-je vraiment cubain, comme il était écrit sur mon passeport avant d'épouser la nationalité française ? (EM, *UCP*, 193 et 194)

Manet explique qu'au fond de lui, dans sa vérité profonde et sa pure essence⁷⁷⁹, il est Cubain. C'est pourquoi son enfance et sa jeunesse reviennent dans ses livres écrits en français. Toutefois, il se présente comme « un arc tendu » (EM, *MO*, 37) entre Cuba et la France, mais entre les deux, il existe une « zone d'oubli » (EM, *MO*, 37), habitée par l'incertitude. Après que sa mère lui a délivré son secret, il comprend ce que veut dire séjourner dans un lieu « sans dire “non” mais sans s'identifier à l'appartenance⁷⁸⁰ ». Il a hérité une « singularité irremplaçable⁷⁸¹ », secrète et sans nom. Dans cette zone d'oubli, « il est très difficile de savoir ce qui est du domaine du rêve et ce qui est réel » (EM, *MO*, 37). Ce lieu est

⁷⁷⁷ Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 73.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁷⁹ Amin Maalouf, *Identités meurtrières*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸⁰ Jacques Derrida, *Apories*, *op. cit.*, p. 3-4.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 130.

dépourvu de barrières, de barreaux, de frontières fermées, et l'écrivain peut « marcher sans demander rien à personne sauf le service de [le] laisser continuer la longue route qui ne finit pas » (EM, *EUX*, 82) :

Je ne suis que ce que j'étais en naissant, et si je préfère la montée à la descente, j'ignore la stabilité satisfaite des sommets. Au fond, je n'aurais appris qu'une chose : qu'avant de se perdre pour toujours, on s'enrichit de ses pertes. (HB, *NRJ*, 233)

Bianciotti a cru à la promesse qui se profilait de l'autre côté de l'Atlantique : vivre une sorte de renaissance. Depuis son enfance, il a songé à rejoindre l'image qu'il portait dans son for intérieur et l'atteindre a nécessité une forte discipline. Une fois en Europe, il se rend compte que cette promesse est fautive, car l'image qu'il s'était forgée de lui-même s'éloigne et devient invisible. Dans sa trilogie autofictionnelle, l'écrivain examine et déstructure la question identitaire en prenant pour exemple trois écrivains : Rubén Darío, Jorge Luis Borges et Rudyard Kipling. Comme Bianciotti, chacun, à sa manière, refuse la fixité identitaire. En lisant le poème de Darío, « Lo fatal », au séminaire de Córdoba, il observe la plus vieille nostalgie de l'homme : « celle de ne pas être ou d'être sans en avoir conscience » (HB, *NRJ*, 126). Bianciotti ressent l'angoisse de Darío d'être conscient d'avoir été quelqu'un⁷⁸². Des années plus tard, il rencontre Borges qui aspirait à une mort totale, au point de ne plus être lui-même. En effet, dans le conte « Everything and Nothing », Borges relate que Shakespeare souhaite être plusieurs personnes en même temps⁷⁸³. Notre écrivain entrevoit que malgré ce souhait, « on est tenu par l'impossibilité d'être au-delà de ce qu'on est » (HB, *TOA*, 246). Enfin, dans sa nouvelle « Bagheera », il met en scène la vie de l'écrivain anglais Rudyard Kipling qui a été partagé entre deux pays et deux langues. Il montre comment Kipling découvre que, dans la littérature, la méfiance, la dissimulation et le mensonge sont « des vertus esthétiques » (HB, *ANA* (FR), 108). L'écriture devient un apprentissage solitaire pour « devenir un autre devant les autres afin de rester davantage soi-même » (HB, *ANA* (FR), 108). Avec ces exemples, Bianciotti rejoint Manet sur le fait que l'acte de « porter » ne veut pas dire inclure, mais « *se porter vers* l'inappropriabilité infinie de l'autre, à la rencontre de sa transcendance absolue au-dedans même de moi, c'est-à-dire en moi hors de

⁷⁸² Rubén Darío, *Poesía*, éd. Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 297. [Texte original : « Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror... »]

⁷⁸³ Jorge Luis Borges, « Everything and nothing » dans *El Hacedor, Obras Completas*, édition dirigée et réalisée par Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 1981, p. 182. [Texte original : « La historia agrega que, antes o después de morir, se puso frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie* »]

moi⁷⁸⁴ ». Écrire ouvre la possibilité de créer avec des mots une « vie virtuelle, l'une de ces vies virtuelles que l'on croit qu'on eût pu vivre, plus réelle, plus vraie que celle qu'on mène » (HB, *SLC*, 343). Au cours de sa trilogie autofictionnelle, une question le hante : « Connâtrait-on mieux ce que l'on peut devenir que ce que l'on est ? Sait-on vraiment le peu que l'on sait ? » (HB, *NRJ*, 169). Raison pour laquelle le pronom personnel « Je » ne dit rien de lui et devient une imitation perpétuelle de lui-même⁷⁸⁵. Pour lui, la véritable identité est la personnalité et le caractère⁷⁸⁶. Il l'appelle « l'île intime », ce petit noyau qui ne change pas et qui n'a pas de nom⁷⁸⁷. Il s'agit d'un centre unique, intime et mythique, qu'il faut atteindre dans l'espoir d'avoir une identité définitive. Le maintien de « cet être de fiction, cette image de nous-mêmes » (HB, *SMC*, 72) a une permanence et reste inaltérable dans le temps :

Ce qui vient jusqu'à moi est écartelé par des forces contraires. Même le silence se dissout. Je ne suis ni *je* ni *nous*. Celle qui écrit ne me retrouve plus. Les mots ne vivent qu'un temps, ou se métamorphosent, ou naissent selon des mythes nouveaux. (SBS, *LO*, 20)

Silvia Baron Supervielle veut se transformer en une présence neutre pour montrer « toute impossibilité de remplissage de ce *moi* vacant⁷⁸⁸ ». Elle explique qu'elle écrit parfois « *je* au lieu de *nous* et j'écris *nous* à la place de *je* » (SBS, *LO*, 19). Pour elle, « nous » est le passé illusoire qui a disparu avec sa mère. Elle ne pourra donc jamais être « nous » à nouveau. L'immobilité n'est pas envisageable, il faut être dans la dynamique du remplacement et de la transfiguration. Par l'écriture, elle veut remplacer une « chose qui aurait dû être et qui n'est pas. Qui n'a jamais été ou qui n'est plus » (SBS, *CAS*, 23). En citant Jacqueline Risset, l'écrivaine accepte que la vie ne soit pas tenable sans transfiguration⁷⁸⁹. C'est pourquoi elle ne cesse de créer différentes versions d'elle-même, avec l'espoir que l'une d'elles aura des chances d'aboutir un jour. En voulant surmonter sa condition déchirée et morcelée, elle tente de réunir les fragments, mais elle se rend à l'évidence que la tâche est impossible. La seule possibilité qui lui reste est de se recréer constamment pour retrouver sa liberté et ainsi atteindre une sorte d'unité. « Achever quoi que ce soit est une tentative vaine »

⁷⁸⁴ Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁸⁵ Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸⁶ José Luis Reina, « La isla íntima entrevista con Héctor Bianciotti », *op. cit.*, p. 57.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁸⁸ Cristina Zanoaga, *Nathalie Sarraute et le double : un dialogue avec Fiodor Dostoïevski*, thèse de doctorat en langue et littérature françaises, sous la direction de Joëlle Gleize, École Doctorale Langues, Lettres et Arts (Aix-en-Provence), en partenariat avec le Centre Interdisciplinaire d'étude des littératures (Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône), 2012, p. 234.

⁷⁸⁹ Jacqueline Risset, *Les Instants les éclairs*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2014, p. 27.

(SBS, *PDE*, 108). Elle se considère comme une itinérante, une déplacée de l'intérieur qui n'a pas de domicile fixe. Elle renonce à se placer dans une catégorie, car « [s']en écarter, même légèrement, signifie se perdre » (SBS, *DDM*, 11). Elle a hérité de ses ancêtres la « Nationalité de la distance » (SBS, *LO*, 157), celle qui s'étend sur toute la longueur de son pays natal. À partir du moment où elle décide de partir et d'arriver de l'autre côté de l'Atlantique, elle peut enfin assembler les images du passé et reconstituer sa nationalité. La France, pour l'écrivaine, « signifie créer » (SBS, *LO*, 157). En se servant du français, elle crée sa propre langue et elle adopte la « Nationalité de la création » (SBS, *LO*, 157). Ainsi, elle regrette que ses livres soient rangés dans les rayons de littérature française parce que cela l'assigne à une nationalité. Comme elle le décrit dans *Cambio de lengua para un escritor*, au cours de l'histoire, il était commun que les hommes et les femmes de lettres changent de langue sans que cela les attache à un pays. Silvia Baron Supervielle se place dans la marge de la vie, de la langue et de la distance, et elle écrit dans ce lieu qu'elle affectionne. En plus de l'écriture, elle pratique la traduction. Cette discipline est également située dans une marge, car elle a une condition occultée et elle est refoulée, réprouvée et *ancillaire*⁷⁹⁰ :

Je suis vivant/et peut-être plus que vivant/,car je suis mort/et je viens de renaître/je t'accompagne de loin/à peine vivant/à peine mourant/ressuscitant/ton ombre/viendra jusqu'à mes bras/vivante comme le jour/immense/marchant contre le vent.
(LM, *PEL*, 41)

Luis Mizón appartient à ce qu'il appelle la « quatorzième région », celle des écrivains et des poètes chiliens exilés. Il s'y ajoute la complexité d'une « identité fantomatique⁷⁹¹ ». Cette dernière demeure sur le rien qu'il porte en lui. Il l'exprime dans sa poésie qui a quitté la confidentialité quand il est arrivé en France. Le poète se place dans la dynamique de « l'enracinerrance » qui tient compte à la fois de la racine et de l'errance⁷⁹². Par sa poésie, il veut aboutir à l'« [u]nion du vécu du prononcé » (LM, *VR* (FR), 8). Il souhaite faire coïncider le pays natal initialement raconté en espagnol et celui évoqué en français depuis l'exil. Pour Mizón, les identités sont destinées à se mêler et à évoluer en une seule et même instance. En revanche, l'important est de trouver un sens à la vie et à tout ce qui la compose. Son vécu devient une matière de rêve⁷⁹³. Il trouve ce chemin dans la poésie qui est un lieu de

⁷⁹⁰ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1984, p. 14.

⁷⁹¹ Luis Mizón, « Dire l'exil trente ans après », dans *D'entre et d'exil, op. cit.*, p. 23.

⁷⁹² Jean-Claude Charles, « L'Enracinerrance », *Boutures*, vol.1, n° 4, [En ligne]
URL : <http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinerrance/> Consulté le 31/03/2021.

⁷⁹³ Luis Mizón, *La Mort de l'Inca*, trad. de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, titre originel, *El Hombre del cerro plomo*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 61.

confluence. Les poètes venus d'ailleurs convergent dans le cadre de l'ouverture et du respect de la culture d'autrui où se produit une hospitalité à double sens⁷⁹⁴. Ainsi, Mizón refuse ce rapport entre langue et identité parce qu'il n'existe pas une unité entre les deux, elles sont complètement indépendantes. Adopter le français comme langue d'écriture est une autre façon d'exprimer son amour pour la France tout en gardant son statut de poète exilé. Tel un naufragé qui flotte sur son petit radeau, Mizón vit dans le Chili de son enfance et il n'a aucun intérêt à le quitter. Contrairement à Silvia Baron Supervielle, il n'accorde pas d'importance à la possibilité que ses poèmes soient rangés dans le rayon de la poésie française. Le poète est sensible à la reconnaissance que la France a accordée à son œuvre. « C'est ce qui importe : « Ils ont su m'écouter, ce qui me rend fier » (LM, Entretien, 72).

Pour conclure, faisons référence à Michel de Certeau quand il dit qu'il existe une maladie qui aveugle, celle de l'identité consistant à refuser le fait de la différence⁷⁹⁵. En récusant catégoriquement cette notion, nos écrivains ont décidé que leurs identités échapperont à toute fixité sans être totalement vouées à l'éclatement⁷⁹⁶. Par leur expérience, ils appartiennent à « une race spéciale : celle des inconnus » (HB, *ASE* (FR), 41). Ils s'éloignent et perdent de vue l'identité qui leur a été assignée lors de la traversée⁷⁹⁷ en quoi a constitué leur exil. Silvia Baron Supervielle préfère se tenir en marge, à l'écart, estimant ne pas avoir besoin de jouer un personnage. Elle est née divisée, coupée en deux, et dans cette incomplétude elle ne sait plus « où renaître, où repartir » (SBS, *LFI*, 119). Le pronom « Je » perd toute stabilité et se transforme en une abstraction que l'écrivaine recrée constamment par l'écriture et les jeux de substitution. Pour Hector Bianciotti « nous ne sommes faits que de paroles » (HB, *ASE* (FR), 45). La mise en scène de soi et les jeux de miroir montrent que le « Je » dépend du regard de l'autre et de ses perceptions. La vraie identité se retrouve dans un centre unique, une île intime immuable dans le temps et qui résiste aux changements de gestes et d'attitudes. Eduardo Manet, quant à lui, après avoir vécu une période de schizophrénie identitaire, partagé entre le fait d'être Cubain ou celui d'être Français, comprend que l'identité est assujettie aux transformations. Être un homme multiple, lui dit sa nourrice haïtienne Senta, n'est pas mauvais, car « [c]e qui importe, c'est d'être en accord avec soi-même » (EM, *UCP*, 205). Enfin, Luis Mizón refuse le rapport entre langue et identité. Le fait de tomber amoureux de la France, de sa langue et de sa culture ne signifie

⁷⁹⁴ Luis Mizón « Editorial », *Confluences Poétiques*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹⁵ Michel de Certeau, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Foi vivante », 1969, p. 179.

⁷⁹⁶ Régine Robin, *Nous autres les autres*, *op. cit.*, p. 314.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

pas s'assimiler complètement. Ce qui l'intéresse, c'est de participer activement au champ culturel français tout en partageant sa propre culture. Nos écrivains vivent dans l'entre-deux langues et l'entre-deux cultures, un endroit inconfortable, mais qui est la matière première de leur écriture⁷⁹⁸. L'hospitalité langagière, selon Paul Ricoeur, est le plaisir d'habiter la langue de l'autre, compensée par la joie de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger⁷⁹⁹. Celui qui renie sa langue, pour en adopter une autre, change d'identité⁸⁰⁰. Nos écrivains refusent catégoriquement cette hypothèse. Ils ont traversé un processus de *coupure lien*⁸⁰¹ entre la langue maternelle et le français. Abandonner la première au profit du second ne veut pas dire l'oublier, mais avoir la possibilité de créer une nouvelle langue plus riche et en accord avec leur univers. Une langue « exprime leur intelligence de la réalité ; l'autre est [celui] dans lequel la tradition leur a été transmise⁸⁰² ». Parce que la langue est un tissu qui se défait⁸⁰³, nos écrivains reconfigurent le français pour qu'il devienne une langue de l'entre-deux, « celle de nulle part, celle d'ailleurs⁸⁰⁴ ».

⁷⁹⁸ Axel Gasquet, « L'Hospitalité de langues ou une invitation à la xénoglossie » dans *Écrivains multilingues et écritures métisses*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁹⁹ Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, p. 18

⁸⁰⁰ Emil Cioran, *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1956, p. 63.

⁸⁰¹ Daniel Sibony, *Entre-deux*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁰² Michel de Certeau, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁰³ Régine Robin, « Ce serait un roman ou Montréal comme hors-lieu », *Viceversa, magazine transculturelle*, n° 24, 1998, p. 23

⁸⁰⁴ *Ibid.*

Partie III

Être un hors-la-loi des langues

Une langue de nulle part

Somos puro misterio y puro deseo de descifrarlo. Así como la lengua materna, la de la infancia, la de la geografía y de la luz de nuestro entorno, puede significar lo que no somos, o lo que somos en parte, o en gran parte, pero no completamente. (SBS, *CLE*, 11)

Nous sommes pur mystère et pur désir de le déchiffrer. Ainsi comme la langue maternelle, celle de l'enfance, celle de la géographie et de la lumière de notre entourage, peut signifier ce que nous ne sommes pas, où ce que nous sommes en partie, ou en grande partie, mais pas complètement¹.

D'après Jacques Hassoun, « la langue maternelle cause à l'enfant (de) ses repères identificatoires et signifie le lieu de l'Autre² ». L'adulte a l'impression que sa langue maternelle lui appartient. Mais ce n'est qu'une illusion. Selon Barbara Cassin, « vous lui appartenez et elle appartient à d'autres que vous. C'est cela une langue maternelle³ ». Mais au sein de la langue maternelle, explique Silvia Baron Supervielle, il existe une zone réservée à un mystère où l'individu laisse germer sa langue énigmatique et se demande « Dans quelle langue j'existe ? Quelle est la tonalité de mon moi ? » (SBS, *CLE*, 11). Durant son enfance, Hector Bianciotti a vécu dans la crainte de ne pas bien parler la langue du pays natal. Cependant, il portait une attention aux mots qui se formaient sur ses lèvres⁴. L'écrivain a éprouvé l'invivable *au-commencement*⁵, ayant le sentiment d'être né en exil, là où la langue maternelle est un objet d'amour et de rejet⁶. En passant au français, nos écrivains ont l'opportunité « d'inventer un usage mineur⁷ ». Ils se positionnent comme des hors-la-langue pour écrire autrement que ce que la langue tolère⁸. Ils sont hors-cadre, hors-norme et placés dans un entre-deux. Ils sont un objet de suspicion, ils vivent comme des suspects car ils ne sont pas conformes⁹ au fantasme de l'unité de la langue. Ils sont des contrebandiers des images qu'ils versent dans le

¹ Nous traduisons.

² Jacques Hassoun, *L'Exil de la langue : fragments de langue maternelle*, Paris, Points, coll. « Problèmes actuels de la psychanalyse », 1993, p. 38.

³ Barbara Cassin, *Plus d'une langue*, Montrouge, Bayard, coll. « Les petites conférences », 2012, p. 16.

⁴ Hector Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour*, *op. cit.*, p. 82.

⁵ Jacques Hassoun, *L'Exil de la langue*, *op. cit.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 138.

⁸ Abdallah Bounfour, « Sur les traces du hors-la-langue ou variations sur l'inter-langue » dans *Du Bilinguisme*, *op. cit.*, p. 146.

⁹ Jacques Hassoun, *L'Exil de la langue*, *op. cit.*, p. 42.

français. Hector Bianciotti affirme qu'il a emprunté « des chemins de contrebandier, sans rien apporter d'autre, en guise de présent, qu'un imaginaire venu d'ailleurs¹⁰ ».

Les contrebandiers des choses invisibles/achètent de l'eau avec des monnaies d'eau/au palimpseste/indéchiffrable du sable/nous ajoutons le signe de nos pas/peut-être sans le savoir nous traînons des rames ou des chaînes/des branches fraîchement coupées/par les jardiniers municipaux [...] (LM, *CPJ*, 19)

Luis Mizón n'est pas non plus loin de croire à l'existence d'une langue de contrebande. Cette langue a une musique, une mélodie, un bercement, pour invoquer les images « [c]achées au regard des autres, elles semblent plus relever de l'œil qui regarde que de l'oreille qui écoute¹¹ ». Pour écrire dans cette langue, le poète se sert indifféremment de l'espagnol et du français. L'important est que « la parole n'est rien d'autre/qu'une caresse sur le chemin du sud » (LM, *CPJ*, 19). Il ne craint pas d'être contrebandier et d'outrepasser l'unité de la langue. Cette idée de pureté, d'origine, de communauté et d'identité renvoie à une séparation entre les langues¹². L'expérience de l'exil rompt cette idée d'unité : nos auteurs ont conscience que l'espagnol et le français ne leur appartiennent pas. Parler et écrire dans une deuxième langue leur permet d'entrer en relation avec l'autre et sa différence. L'interprétation que propose Marc Crépon du titre du livre de Derrida, nous aide à comprendre la démarche de nos écrivains. Il s'agit du monolinguisme qui vient de l'autre, que l'on reçoit de l'autre, qui est un don de l'autre. Selon lui, « [m]a langue, la vôtre, celle que chacun d'entre nous, singulièrement, parle et écrit, viendrait toujours de l'autre. Mon monolinguisme ne serait pas fermé sur lui-même, replié sur lui-même¹³ ». Par leur écriture, ils mettent en avant que deux langues ne sont pas des mondes incompatibles ou radicalement différents. Elles peuvent entrer en résonance et ne jamais être tout à fait superposables¹⁴. Ils déjouent la notion d'identité langagière reliée à la culture française parce qu'« il n'y a plus de mono-généalogie de notre rapport à la langue, de *notre* langue, qu'il n'y a de mono-généalogie de la culture, de *notre* culture¹⁵ ». Nos écrivains créent une « parole plurielle toujours à venir, toujours à l'œuvre

¹⁰ Hector Bianciotti et Jacqueline de Romilly, *Discours de réception d'Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly*, suivi de l'allocution de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements d'Hector Bianciotti le 14 janvier 1997, Paris, Grasset, 1997, p. 9-10.

¹¹ Jacques Hassoun, *L'Exil de la langue*, *op. cit.*, p. 66.

¹² Cécile Canut, *Une langue sans qualité*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007, p. 16.

¹³ Marc Crépon, *L'Héritage des langues*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ Barbara Cassin, *Plus d'une langue*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ Marc Crépon, *L'Héritage des langues*, *op. cit.*, p. 39.

de sa reconstitution, une parole en devenir qui ne se satisfait pas de sa finitude mais est livrée dans l'hétérogénéité qu'elle a en propre¹⁶ ».

Écrire dans la marge, explique Jacques Hassoun, signifie aussi déborder de la page au point d'affleurement d'une subjectivité¹⁷. En se plaçant dans la bordure de la lettre et de la page blanche, nos écrivains ont développé un rapport *phénoménal*¹⁸ avec les langues reliées à leurs vécus respectifs. De cette négociation entre l'espagnol et le français naît un espace pour développer une linguistique de l'intime¹⁹, ou ce que Lise Gauvin appelle une « surconscience linguistique²⁰ ». D'après Gauvin, ils sont condamnés à penser la langue, à la reconquérir et à proportionner leur rapport avec la langue française²¹. Selon Véronique Porra, les écrivains venus d'ailleurs ne pourront jamais rejoindre les littératures nationales²². Écrire en français demande de se plier aux attentes du lectorat francophone. Ils doivent prouver qu'ils ont bien assimilé les règles de la langue française²³. C'est là un aspect que met en question Silvia Baron Supervielle. Elle considère que son écriture vise à la libérer du poids historique de la langue française afin de lui donner de la souplesse. De même, Luis Mizón n'a pas besoin de la langue classique pour écrire de la poésie, mais d'un français assez simple qui a le mérite de s'accorder davantage à sa personnalité. Hector Bianciotti, quant à lui, s'est attaché à un certain académisme l'amenant à une insécurité linguistique²⁴. Ce dernier s'exprime dans une forme d'hypercorrection visant à conformer l'écriture aux représentations sociales et idéologiques du français. Enfin, Eduardo Manet voue un amour à cette langue sans pour autant délaisser son pays natal et sa double identité. Chez nos écrivains, le français se manifeste sous trois formes : une langue qui se conquiert, une langue qui libère et une langue qui s'invente²⁵. La première approche avec le français s'effectue par le truchement de la littérature qui est une révélation esthétique²⁶ et une promesse pour créer une nouvelle langue. Une langue qui libère parce qu'elle permet d'évoquer des périodes troubles et sombres telles que le péronisme et la

¹⁶ Cécile Canut, *Une langue sans qualité*, op. cit., p. 26.

¹⁷ Jacques Hassoun, « Éloge de la dysharmonie » dans *Du Bilinguisme*, op. cit., p. 77.

¹⁸ Corinne Mencé-Caster, *Pour une linguistique de l'intime, Habiter des langues (néo)romanes, entre français, créole et espagnol*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Domanines linguistiques », 2021, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰ Lise Gauvin, « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », *Littérature*, n° 101, 1996, p. 6.

²¹ *Ibid.*, p. 7-8.

²² Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, coll. « Passagen », 2011, p. 26.

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ Corinne Mencé-Caster, *Pour une linguistique de l'intime*, op. cit., p. 46.

²⁵ Martine Mathieu-Job, *Y a-t-il une langue maternelle ? Ce que disent les écritures francophones*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 2022. Dans son essai l'autrice dédie un chapitre à ces trois types d'appropriation de la langue.

²⁶ *Ibid.*, p. 116.

Révolution cubaine. Une langue qui s'invente car nos écrivains sont en décalage avec le français et en même temps ils revoient sous un nouvel angle la langue maternelle. Depuis cet entre-deux linguistique, ils créent une langue hors de toute assignation identitaire.

Nous allons analyser dans le présent chapitre comment nos écrivains ont renégocié leur rapport à la langue maternelle et à la langue d'accueil. L'exil a été une expérience parfois douloureuse, mais il a été un catalyseur pour la création d'une « langue de passant²⁷ ». Une langue suspendue qui « “s'arc-boute” à une terre qu'il ne cesse pas de quitter²⁸. » Dans la première section, nous verrons comment l'imaginaire de la langue française a eu un certain impact chez nos écrivains. Chacun a adhéré à un moment historique de la langue littéraire française pour combler, dans certains cas, l'absence d'une langue maternelle qui n'a pas été transmise. La deuxième section est centrée sur le passage vers le français, les raisons qui ont motivé ce choix et l'influence sur l'écriture. Enfin, la troisième section montrera comment le français n'est plus monolingue, mais hétérolingue. L'objectif est de voir que certains de nos écrivains hispanisent le français et que l'exercice de cette langue demande un travail de profonde réflexion.

²⁷ Jacques Hassoun, « Éloge de la dysharmonie » dans *Du Bilinguisme, op. cit.*, p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 70.

1. Mythes et vérités de la langue française

Depuis Malherbe et au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, différents écrivains, essayistes et philosophes ont développé un « imaginaire linguistique » ou un « imaginaire de la langue » française²⁹. Ils ont établi un rapport entre l'usage et le sentiment de la langue qui s'est converti en norme. Au XVII^e siècle, le français traverse des modifications qui ont contribué à son développement même si à cette époque, la notion de génie n'est pas pertinente ni opérationnelle³⁰. Le XVIII^e siècle est la période où la langue française s'étend dans les cours européennes tout en étant reliée aux Belles-Lettres, aux Beaux-Arts et à la diplomatie. L'imaginaire autour de la langue française répond aux constructions historiques et idéologiques du « mythe », lui donnant des qualités et des défauts. Dans le premier cas il s'agit de la clarté, de la civilité tandis que dans le deuxième il lui est reproché une prétendue abstraction, une certaine pauvreté, une forme de rigidité et le fait d'être trop peu rythmée³¹.

Marc Fumaroli souligne qu'au cours de l'histoire de la langue française trois institutions littéraires se sont imposées : l'Académie française, la conversation et le génie de la langue. Ce dernier est devenu « un lieu commun français³² ». Au XVIII^e siècle le génie de la langue a été l'objet de discours, notamment chez Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* qui associe génie de la langue et génie de la nation. Dans *Les Mots et les Choses*, Michel Foucault dit que le classicisme des XVII^e et XVIII^e siècles a conféré une richesse aux mots qui « avaient la même réalité que ce qu'ils disaient³³ ». Le génie attribué à la langue française est parvenu en Amérique hispanique et cet imaginaire est devenu une « monnaie-signe³⁴ » très importante pour les élites intellectuelles du XIX^e siècle. Ces élites ignorent que dans l'Europe du XVIII^e siècle, il existe une confusion entre langue et littérature. La littérature a été un poste d'observation des langues³⁵. La France a compris qu'il ne peut pas exister un génie de la langue sans littérature pour le conforter³⁶. Comme l'indique Henri Meschonnic, en France il

²⁹ Gilles Siouffi, « Malherbe : Entre sentiment de la langue, imaginaire linguistique et normativité », *Dix-septième siècle*, n° 260, 2013, p. 440 [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-dix-septieme-siecle-2013-3-page-439.htm>, Consulté le 21/07/2022.

³⁰ Gilles Siouffi, *Le Génie de la langue française. Études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2010, p. 9.

³¹ Gilles Philippe, *Le Français dernière des langues*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2010, p. 14.

³² Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 123.

³³ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 180.

³⁴ *Ibid.*, p. 182.

³⁵ Henri Meschonnic, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris Hachette, 1997, p. 120-121.

³⁶ *Ibid.*, p. 121.

y eu un rapport très fort entre littérature et politique avec par exemple Chateaubriand, Victor Hugo, et ce jusqu'à Charles de Gaulle et André Malraux³⁷.

Le génie de la langue tourne à la confusion lorsque nommer un écrivain célèbre signifie parler de la langue et de toute une littérature. Les sphères intellectuelles hispano-américaines ont disposé de ressources préalablement constituées et relativement partagées, qui prennent la forme d'un nombre limité de qualités ou de critères concernant la langue française. Par exemple, l'écrivain Enrique Gomez Carrillo, en comparant le français et l'espagnol, considère que le premier offre la possibilité d'accéder à la justesse, à la mesure et à la discipline face à la démesure de l'espagnol³⁸. À partir de ces constructions historiques et culturelles, les écrivains hispano-américains ont développé une idée de la langue française. Cela s'est traduit par des *jugements de valeur*³⁹ consistant à lui conférer des qualités affectives, esthétiques et morales⁴⁰. Par exemple, Hector Bianciotti, dans *Le Pas si lent de l'amour*, relate comment il s'est soumis volontairement aux dessins de la langue française et à ses contraintes :

En vain Claudel et Valéry, de concert, me prévenaient des travers d'une nation qui, par horreur de l'imprévu, se serait astreinte dans sa langue à des contraintes en grande partie inexplicables, comme si, par là, elle eût atteint à un état supérieur de clarté. Hanté par le souci de la forme – et davantage mû par la nécessité de vivre au cœur de la loi –, je négligerai l'avertissement. Je n'eus pas le choix. (HB, *PLA*, 428)

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, la littérature française traverse ce que Gilles Philippe appelle une « période grammaticale⁴¹ ». Remy de Gourmont, dans *Esthétique de la langue française* (1899), aborde la langue sous un angle linguistique et esthétique. Au cours des années 1920 et 1930 les notions de « génie de la langue », de « bon usage » ou de « beauté des mots » sont présentes sous la plume des écrivains, des chroniqueurs et des journalistes. Paul Valéry s'intéresse aux qualités phonétiques du français qu'il décrit comme une langue qui ne chante pas, une parole plane, ses consonnes sont douces et ses voyelles ont une nuance et un timbre délicat aptes à la poésie⁴². Quant à Paul Claudel, il reprend les principaux axes du discours d'Antoine de Rivarol, *De l'Universalité de la langue française* de 1874.

³⁷ *Ibid.*, p. 125.

³⁸ Marcos Eymar, *La Langue plurielle*, *op. cit.*, p. 53.

³⁹ Marina Yaguello, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1988, p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002, p. 10.

⁴² Paul Valéry, « Images de la France » dans *Œuvres, tome 1*, *op. cit.*, p. 1495.

Il relève, dans sa conférence du 27 mai 1922, les qualités de la langue : sa clarté, sa souplesse et son universalité dans le commerce et la culture. Ces qualités visent à favoriser la restitution de la place que le français a perdue après la Première guerre mondiale, en tant que langue internationale de la diplomatie⁴³. En citant ces écrivains, Bianciotti fait allusion à la période de l'entre-deux guerres, où des écrivains, comme Claudel, révèlent un « sentiment de la langue » et où les rapports entre littérature et linguistique sont étroits⁴⁴. Claudel est l'exemple de l'écrivain qui considère que la littérature a pour rôle de mettre en avant le « génie de la langue ». Dans le discours de Valéry et de Claudel, on trouve les deux génies de la langue : « [l']un est le génie naturel (sa phonologie, sa rythmique, sa morphologie, sa syntaxe) qui ne se réalise que dans le discours. [L']autre serait la totalisation infinissable des inventions de la pensée dans cette langue⁴⁵ ». Les deux forment « un génie des génies ». Ils ne peuvent se détacher l'un de l'autre et se confondent. Il faudrait signaler, cependant, qu'en tant que diplomate et écrivain, Claudel a adopté une position consensuelle vis-à-vis de la langue française. D'une part, il a célébré le « génie de la langue » et fait l'éloge de la « clarté française » tant que d'autre part, il a considéré la langue comme un terrain d'expérimentation. Nous voyons comment Claudel ne porte pas une vision entièrement normative de la langue française.

Nous voyons comment le champ littéraire français a été un lieu de tension entre différentes générations d'écrivains et de grammairiens qui ont voulu perpétuer une croyance relative au style idéal et au bon usage de la langue. Durant cette période, la grammaire n'a pas été une source de contraintes, mais un terrain pour inventer de nouvelles formes esthétiques. De cet écart entre langue commune et langue littéraire émerge une langue « légitime », une langue originale. En revanche, des écrivains, comme Louis-Ferdinand Céline, se sont insurgés contre ce classicisme et ont utilisé le texte romanesque comme un laboratoire de la voix⁴⁶. De même, des écrivains francophones hors de l'hexagone, notamment ceux des espaces suisse et québécois, ont décentré le français franco-parisien. Pour l'écrivain suisse

⁴³ Emmanuelle Kaës, *Paul Claudel et la langue*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2011, p. 125-126.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴⁵ Henri Meschonnic, *De la langue française, op. cit.*, p. 133.

⁴⁶ Marc Fumaroli, *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2006, p. 30.

d'expression française Charles Ferdinand Ramuz, la langue est un lieu d'expériences sans freins⁴⁷ tandis que pour l'écrivain québécois Gaston Miron il faut *malmener la langue*⁴⁸.

Nous l'avons compris, le mythe de la langue française est « une construction, une représentation, non une nature⁴⁹ ». Ainsi, Hector Bianciotti imagine que pour toucher le génie de la langue il faut toucher le signe⁵⁰. D'autre part, Silvia Baron Supervielle, Eduardo Manet et Luis Mizón n'ont ni exalté le génie de la langue ni voulu le rendre caricatural. Ils ont compris que le culte voué au français peut être nocif à la *santé* de la langue⁵¹. Cet imaginaire du français s'est construit à une époque où la langue se cherchait et parallèlement voulait atteindre « une dignité mythologique, une sacralité substitutive⁵² ». Nos écrivains ont déjoué le mythe parce que celui-ci implique d'avoir une pensée unique nuisible à la création littéraire. Le français représente « une langue et une culture d'accueil⁵³ », même si pour Luis Mizón, ce qui a le plus compté, ce sont la générosité de la France vis-à-vis des exilés et la reconnaissance des hommes et des femmes de lettres. Dans cette optique, le français est lié à l'idée du respect des valeurs humaines qui peuvent aider un individu à s'accomplir en tant qu'écrivain et/ou poète.

L'écrivain roumain d'expression française, Dumitru Tsepeneag, se demande : « À qui appartient la langue française ?⁵⁴ ». Derrière cette question, il y en a une autre que se pose un écrivain allophone : comment faire entendre sa voix dans la langue de l'autre⁵⁵ ? Tout en développant une surconscience linguistique, nos écrivains doivent s'interroger sur les stratégies langagières à adopter afin de s'appropriier la langue française et de l'écrire *autrement*⁵⁶. Ils n'ont pas pour objectif de perpétuer le mythe de la langue française, mais ils ont une relation complexe avec elle car ils doivent la conquérir. Hector Bianciotti, en respectant les normes grammaticales, a voulu « charmer la langue ». Selon Margareta

⁴⁷ Jérôme Meizoz, *Le Droit de « mal écrire »*. *Quand les auteurs romands déjoignent « le français de Paris »*, Genève, Ed. Zoé, coll. « Critique », 1998, p. 60.

⁴⁸ Lise Gauvin, « Malmener la langue. Gaston Miron » dans Lise Gauvin (dir.), *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2009, p. 63.

⁴⁹ Henri Meschonnic, *De la langue française, op. cit.*, p. 12.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁵³ Robert Jouanny, *Singularités francophones, op. cit.*, p. 75.

⁵⁴ Margareta Gyurcsik, « À qui appartient la langue française ? » dans Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale, *Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle ?* Actes du Colloque Internationale de l'AEFECO. Leipzig, 30 mars- 4 avril 1998, Leipziger Universitätsverlag, 2000, p. 237

⁵⁵ Chiara Molinari, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 7.

⁵⁶ Margareta Gyurcsik, « À qui appartient la langue française ? », dans *Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle ?*, *op. cit.*, p. 238.

Gyurcsik, la réussite n'atténue pas le sentiment d'étrangeté et d'extériorité vis-à-vis de la langue d'emprunt⁵⁷. Le déplacement fait que celle-ci est, selon Deleuze, en perpétuel déséquilibre pour la faire vibrer⁵⁸ et la faire vivre. Il est question de sortir le français de son mythe pour le diversifier à travers des bifurcations, des variations et des hétérogénèses pour qu'elle tremble de tous ses membres⁵⁹. Comme le dit Milan Kundera : « Entre patrie et foyer (ma maison concrète à moi), le français (la sensibilité française) connaît une lacune. On ne peut la combler que si l'on donne au *chez-soi* le poids d'un grand mot⁶⁰ ». C'est ainsi que dans cette première partie nous verrons comment Hector Bianciotti et Eduardo Manet ont développé un imaginaire de la langue française à partir de leur apprentissage *via* des textes littéraires et le théâtre classique. Dans un deuxième temps, nous étudierons comment nos écrivains adhèrent à un moment historique de la langue littéraire française. Enfin nous verrons que nos écrivains créent un imaginaire autour d'une langue absente : celle qui n'a pas été transmise, celle qui métaphorise l'exil et celle qui dévoile un mystère et invite à la création poétique.

1.1. L'apprentissage du français : entre conscience de la langue et discipline

Si, à peine adolescent et sans guide pour conduire mon apprentissage du français, je passai en peu de temps du déchiffrage à une lecture fluide sans problème, ce fut grâce à la prédominance de ma mémoire visuelle qui, plus attentive chez moi que les autres filles de Mnémosyne, engrange certes sans discrimination les formes et les coloris que l'œil capte, lesquels restent à la disposition de la pensée qui les évoque et que l'oubli a du mal à ensevelir. (HB, *TOA*, 184)

Une moitié de notre cours se passait ainsi : Mme Fréjaville me lisait une page de *Du côté de chez Swann* ou d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* que je suivais en version espagnole. Et c'est avec cet enseignement si particulier que je m'en apprêtais à débarquer en France pour la première fois de ma vie. (EM, *UCP*, 28)

D'après l'écrivain marocain, Abdelkebir Khatibi, il est difficile de soutenir qu'une langue est maîtrisée. Pour lui, il est préférable de parler d'une « langue *apprise, appropriée* dans la mesure où il y a le propre, l'identique, le retour au Même⁶¹ ». Les écrivains de notre corpus

⁵⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁰ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 149.

⁶¹ Abdelkebir Khatibi, « Discussion » dans *Du Bilinguisme*, *op. cit.*, p. 55.

n'ont pas suivi le parcours classique de l'enseignement du Français Langue Etrangère (FLE), ce qui ne les a pas empêchés d'être aussi doués que les écrivains natifs francophones. Il n'est pas question d'évaluer leurs compétences linguistiques et leur grammaire, mais leur savoir-faire et leur savoir-être socio-culturel⁶². Nous avons déjà expliqué que, pour nos écrivains, la littérature a fondé, en grande partie, leur imaginaire de la culture et de la langue françaises. Lors de notre entretien, Luis Mizón nous a relaté que dans le paquebot le *Donizetti* en direction de la France, il était incapable de comprendre un mot quand il entendait le français : « Mais je me disais que peut-être dans ce voyage, je pouvais lire Saint-John Perse pour apprendre le français. Je lisais ses poèmes à voix haute pour habituer l'oreille » (LM, Entretien, 51). Une fois arrivé, sans connaissance de la langue, il essayait de s'adapter comme il le pouvait. S'il lui a été proposé des cours de français grâce à son statut d'exilé, il nous explique qu'à cette époque, il était difficile d'y assister à cause de la distance, du trajet et des horaires. Son apprentissage s'est donc fait dans la rue avec des amis, et surtout, lorsqu'il s'est inscrit aux cours de l'École des Hautes Études et au Collège de France. Ces éléments montrent que son français n'a été acquis ni au Chili, ni en France dans des institutions propres à l'apprentissage linguistique. Au pays natal, il était intéressé par la culture française et une fois en France, il pense que « la langue vient toute seule comme une communication complémentaire » (LM, Entretien, 60).

En revanche, pour Hector Bianciotti et Eduardo Manet, l'apprentissage de la langue s'est fait par les textes littéraires qu'ils ont lus, déchiffrés, voire mémorisés dans leur pays natal. Comment la littérature favorise-t-elle un enrichissement linguistique et culturel et comment conduit-elle à une modification du regard sur la langue et la culture ?⁶³ Dans son discours de réception à l'Académie française, Hector Bianciotti déclare que le français, à ses yeux, est représenté par Paul Valéry. Il exprime sa dette envers cet écrivain, car c'est en lisant son œuvre qu'il s'est engagé dans le « délicat labyrinthe de la langue française⁶⁴ ». Quant à Eduardo Manet, guidé par Mme Fréjaville, son initiation commence avec les textes de Proust qui, aux yeux de sa professeure, était le seul grand écrivain français⁶⁵. Une fois à Paris, Manet continue à étudier la langue avec le théâtre classique français et les œuvres de Racine, Molière et Corneille. À travers la littérature, explique Anne Godard, « la matière de la langue autant que des formes de la culture sont données à sentir, à goûter et à comprendre, ce qui est dès

⁶² Anne Godard, « Introduction » dans Anne Godard (dir.), *La Littérature dans l'enseignement du FLE*, Paris, Didier, coll. « Langues & didactique », 2015, p. 5.

⁶³ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁴ Hector Bianciotti, *Discours de réception à l'Académie française [...]*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵ Eduardo Manet, *Mes années Cuba*, Paris, B. Grasset, 2004, p. 130.

les premiers niveaux, non seulement motivant, mais formateur⁶⁶ ». Nos écrivains ont appris la langue pour lire certains écrivains et certains poètes⁶⁷.

La pureté et en même temps l'impuissance à atteindre à la perfection affrontée avec sagesse, ni espoir de récompenses ; l'effort vers une création ramassée sur son propre mystère, n'obéissant qu'à ses lois, j'y trouvais le programme d'une religion sans pesanteur, mais envers laquelle je me sentais les mêmes devoirs de conduite qu'à l'égard de la précédente. Dans cette nouvelle clarté je perdais mon ombre. Dieu m'évitait-il ? Il m'abandonnait au sentiment de la faute. Je ne tardai pas à me procurer les textes originaux de Valéry correspondant aux quelques traductions, et un dictionnaire bilingue. C'est ainsi que je me suis engagé dans le délicat labyrinthe de la langue française. (HB, *NRJ*, 175)

Hector Bianciotti raconte avec émotion sa rencontre avec la poésie de Paul Valéry durant ses études au séminaire de Córdoba. Il a remarqué chez Valéry la volonté « d'isoler la poésie de toute autre substance qu'elle-même [...] Une manière de théologie succédait à une autre » (HB, *NRJ*, 174 et 175). L'écriture de Valéry est « accompagnée d'un effort de raffinement – ou de “raffinage” – qui aboutit à “isoler” cette “substance”⁶⁸ » de la poésie. Il perçoit la capacité de Valéry à vouloir « comprendre, démontrer le réel, le réduire à une série limitée de systèmes intelligents » (HB, *PTL*, 476). En déchiffrant les mots avec difficulté grâce au dictionnaire bilingue, il découvre avec exaltation « l'érosion des syllabes par le brouillage de leur graphie » (HB, *TOA*, 184). Chaque mot de Valéry « valait, soudain, toute la littérature » (HB, *NRJ*, 176). En le lisant, il ressent la musique à l'intérieur du texte tout en apprenant à jouer du piano. En effet, l'écrivain français « avait tôt compris que l'assemblage des mots dûment modulés à l'intérieur d'un rythme a le pouvoir de conférer aux idées un empire qu'elles n'ont pas par elles-mêmes » (HB, *PTL*, 475). Plus tard, Bianciotti dit à Axel Gasquet que des mots lui arrivaient et s'imposaient avec une cadence⁶⁹. Pour Bianciotti, l'important à la fin est de ressentir le rythme du vers qui dépasse la barrière de la langue et permet une forme de réceptivité. Même sans capacité de saisir le texte, il est sensible au rythme pour la raison qu'« il trouve peu à peu son rapport à lui par la *matière des mots*⁷⁰ ». Lire

⁶⁶ Anne Godard, *La Littérature dans l'enseignement du FLE*, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁷ Lise Gauvin « L'immense poids de la langue française. Tahar Ben Jelloun » dans *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁸ R. Fromilhague, « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 1976, Presses Universitaires de France, p. 394, [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/40525612>, Consulté le 12/01/2021.

⁶⁹ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁰ Gisèle Pierra, « Le Poème entre les langues : Le corps, la voix, le texte », dans *Éla. Études de linguistiques appliquées*, n° 131, 2003, p. 361.

Paul Valéry lui a fait découvrir sa vocation littéraire et non la perte de sa foi en la littérature⁷¹. Il ne s'agit pas de suivre une voie de conversion, mais d'épouser un nouvel élan, car les lectures l'ont aidé à glisser « de l'illimité au fini ; de l'univers, à [soi]-même » (HB, *NRJ*, 174). Comme Paul Valéry, il ne renonce pas à l'Absolu : il va le chercher dans son Moi. Il n'est plus dans le Verbe de Dieu, créateur de l'Univers, mais dans le pouvoir de l'homme, créateur de soi-même et de toute œuvre possible⁷². Utiliser le dictionnaire bilingue et se servir de sa mémoire visuelle pour retenir les normes grammaticales rappellent la méthode de la traduction pédagogique. Avec cette méthode, l'apprenant « a une tendance naturelle à faire référence à sa langue maternelle pour s'approprier une langue étrangère⁷³ ». Celle-ci est aussi suivie par Eduardo Manet avec Proust quand il lit un « *amour de Swann* avec un dictionnaire franco-espagnol sous la main et deux traductions de l'œuvre une en anglais et l'autre en espagnol » (EM, *MAC*, 130). La méthode a donné à l'un comme à l'autre la possibilité de comparer les deux langues et surtout de saisir l'esprit des mots en français :

– Oublie les *Fables* de La Fontaine ou les dialogues de Molière, me dit encore mon professeur. Lis plutôt les journaux, pour te tenir au courant du français actuel, celui de l'homme de la rue. Et lis Proust. Une seule page de Proust nourrit plus un étudiant que plusieurs chapitres de la grammaire de Grevisse. (EM, *UCP*, 28)

Mme Fréjaville, comme une grande partie des lecteurs des années vingt, a été unanime à voir dans les romans de Proust une révolution littéraire, tout comme ses pairs ont reconnu en lui le plus novateur des prosateurs⁷⁴. Déjà au tournant du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la prose est un « lieu privilégié des expérimentations langagières⁷⁵ ». Le style de Proust s'affranchit de l'élégance française fondée sur la brièveté en la délégitimisant grâce à l'usage de la phrase longue. Cette dernière, explique Stéphane Chaudier, incarne « l'apport le plus décisif de Proust au renouvellement de la prose romanesque et de l'esthétique de son temps⁷⁶ ». En effet, il a bouleversé le récit néo-classique du début du XX^e siècle et a fourni « une alternative efficace à l'académisme⁷⁷ ». Son style s'oppose à l'esthétique de la *NRF* des années vingt qui empruntait au classicisme le goût des phrases courtes. À la mort de l'écrivain,

⁷¹ René de Ceccatty, « Préface » dans Hector Bianciotti, *Lettres à un ami prêtre*, Paris, Gallimard, 2006, p. 8.

⁷² R. Fromilhague, « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *op. cit.*, p. 395.

⁷³ Jean-Pierre Cuq (dir.), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, CLE International, 2003, p. 239.

⁷⁴ Stéphane Chaudier, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 » dans *La Langue littéraire [...]*, *op. cit.*, p. 412.

⁷⁵ Gilles Philippe « Une langue littéraire » dans *La Langue littéraire [...]*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁷⁶ Stéphane Chaudier, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 » dans *La Langue littéraire [...]*, *op. cit.*, p. 414.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 446.

son style s'insère dans la tradition de la prose française et consolide sa renommée⁷⁸ parce que Proust a alors été considéré comme un novateur, qui a su inventer « sa langue »⁷⁹. Cependant la méthode de Mme Fréjaville était insuffisante pour Manet qui, une fois à Paris, a compris que son niveau en grammaire, en orthographe et en vocabulaire était bas au moment de suivre des cours à l'Alliance Française. Face à ses difficultés, il décide d'aller à la Comédie Française pour entendre parler le beau français :

– Allez à la Comédie-Française, vous entendrez parler le beau français, m'avait dit la directrice de la Maison de Cuba. Je suivis son conseil et ne le regrettai pas. Livre en main une loupiote discrète pour ne pas gêner les autres spectateurs, je lisais *L'Avare*, *Bérénice*, *Les Précieuses ridicules*...en essayant de graver dans ma tête l'intonation et le « son de chaque mot » (EM, UCP, 42 et 43).

Avec le théâtre, Eduardo Manet progresse dans l'apprentissage de la langue et approfondit ses connaissances de la culture française. Chez lui, le français n'a pas été écrit *pour*, mais *vers* le théâtre, avec l'acteur comme objet de désir⁸⁰. Selon Anne Godard, les mots renvoient à une expérience qui peut susciter de l'émotion, de l'imagination ou de la réflexion et qui donne sens à l'apprentissage⁸¹. En écoutant jouer les comédiens, Manet a l'impression de comprendre chaque mot qu'ils prononcent, ce qui n'était pas le cas avec le parler quotidien des gens. À côté de ses cours de l'EPJD, il déclare avoir suivi des leçons de diction du comédien Pierre Bertin. Passionné de théâtre classique français ou étranger, Bertin lui fait « apprendre par cœur les monologues d'Oreste dans *Bérénice*, celui de Rodrigue dans *Le Cid*, et celui de Iago dans *Othello* » (EM, UCP, 51). Les leçons consistaient à « apprendre à maîtriser les alexandrins pour avoir une diction parfaite en français » (EM, UCP, 51). Il fallait faire attention aux nuances et au rythme de la langue pour les ressentir intérieurement. Manet explique qu'il a dû décortiquer chaque mot pour entrer dans la cadence de l'alexandrin. Les sons et la phonétique en français forcent le corps de l'écrivain à s'habituer à de nouvelles sonorités qui n'existent pas en espagnol. C'est le cas des sons nasaux et de la prononciation de la lettre « r » [ʀ] plus légère en français qu'en espagnol. Pour avoir un accès esthétique à la parole, il doit « se décentrer de ses habitus, par son corps devenant actif et réactif dans l'autre langue, au contact des différences culturelles⁸² ».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 448.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 425.

⁸⁰ Valère Novarina, *Le Théâtre de paroles*, Paris, POL, 2007, p. 42.

⁸¹ Anne Godard, *La Littérature dans l'enseignement du FLE*, *op. cit.*, p. 6.

⁸² Gisèle Pierra, *Le Corps, la Voix, le Texte*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2006, p. 115.

À travers la pratique du théâtre classique, Eduardo Manet associe étroitement les dimensions corporelles à l'acquisition linguistique et culturelle⁸³. Mais pour cela il est important « qu'un rapport de désir de langue(s) s'instaure dans la relation amour/langue⁸⁴ ». La matière sonore de chaque mot de l'alexandrin a situé Manet, son corps et sa parole dans une dynamique de l'entre-deux langues et de l'entre-deux cultures qui lui offrent l'occasion de devenir un autre⁸⁵. Dans *La Sagesse du singe*, Mauricio Gomez-Ravel, qui suit des cours de français avec Marzac, un ancien comédien de théâtre classique, réalise que l'apprentissage de la langue est un travail de la voix et du corps. Il implique l'exploration de la voix en se pliant à des techniques simples : se tenir droit sans contracter les muscles, la colonne vertébrale bien placée mais surtout emplir les poumons pour maîtriser le souffle et le son. Bien que Manet ait renoncé à se produire sur scène à cause d'une certaine incapacité à maîtriser la diction, il s'est décidé à jouer le Mime⁸⁶. Il n'empêche que pendant son apprentissage il a vécu le plaisir de vocaliser les paroles des textes, c'est-à-dire de passer du *lire* au *dire*⁸⁷.

Les expériences d'Hector Bianciotti et d'Eduardo Manet montrent que l'appropriation progressive du français s'est faite par la lecture d'œuvres littéraires et théâtrales. Ces textes leur ont permis d'établir un rapport avec la langue fondé sur la créativité et la subjectivité. Chacun a développé « des compétences à la fois communicatives et interprétatives en associant l'apprentissage langagier avec la sensibilité, l'imaginaire et le pensée⁸⁸ ». Le rythme de la langue chez Bianciotti et la diction dans le théâtre classique chez Manet provoquent des *effets d'affects*⁸⁹ qui favorisent un accès esthétique au français. Ces auteurs ont ainsi touché le corps sonore du français et ont traversé les frontières phonétiques. Pour sa part, Silvia Baron Supervielle considère que le passage entre les langues s'est ouvert depuis son enfance en Argentine. En arrivant en France, elle a pris conscience du mot « langue ».

⁸³ Anne Godard, *La Littérature dans l'enseignement du FLE*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁴ Gisèle Pierra, *Le Corps, la Voix, le Texte*, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁶ Parallèlement à ses cours à l'École pédagogique par le jeu dramatique (l'EPJD), Eduardo Manet suivait des leçons de diction avec le comédien, metteur en scène et scénographe français Pierre Bertin (1891-1984). Ces cours particuliers, que Manet met en scène dans *La sagesse du singe* (2001), consistaient à maîtriser les alexandrins à travers les monologues du théâtre classique français. Le fort accent de Manet a été un obstacle pour atteindre la cadence parfaite de l'alexandrin. En revanche son fort accent espagnol lui a permis d'être engagé pour doubler un bandit mexicain dans un western de Hollywood en 1954. Plus tard, pendant son séjour en Italie, Eduardo Manet reçoit la lettre de Jacques Lecoq qui lui annonçait l'ouverture de son École de Mime à Paris et l'invitait à le rejoindre pour après faire partie de sa compagnie de théâtre. Dans *Mes années Cuba* (2004), Eduardo Manet raconte que s'il est devenu Mime c'est parce qu'il ne voulait pas que son accent soit remarqué par le public.

⁸⁷ Gisèle Pierra, *Le Corps, la Voix, le Texte*, *op. cit.*, p. 176.

⁸⁸ Anne Godard, *La Littérature dans l'enseignement du FLE*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁹ Gisèle Pierra, *Le Corps, la Voix, le Texte*, *op. cit.*, p. 174.

À Paris, d'un coup, je pris conscience des langues. De ce mot énigmatique *langue*. De la mienne et de la nouvelle, chargée d'usages, de son histoire, de sa littérature. En parlant le français en France, j'entendis ma voix changer d'intonation. À l'instant, mon instinct me fit me défendre de ce pouvoir de la langue capable d'entraîner un changement intérieur. (SBS, *ADF*, 44)

Contrairement à Hector Bianciotti et Eduardo Manet, elle préfère rester dans la marge. Elle se préserve de tout ce qui pourrait l'entraîner à un changement intérieur et à se perdre. A son arrivée en France, l'écrivaine parlait couramment le français, mais ne l'écrivait pas bien. Lors de notre entretien, elle a clarifié certaines idées quant à son acquisition de la langue. Elle nous a dit avoir pris l'habitude, avec sa grand-mère paternelle, d'entendre la langue, ce qui a facilité son apprentissage linguistique. Contrairement à ce qu'on peut supposer, le français ne l'a pas attirée. Elle a commencé à écrire en français avec la peur de la syntaxe et de la grammaire qu'elle n'a pas voulu apprendre par cœur. Ses connaissances ont été acquises peu à peu, avec des dictionnaires qui lui ont donné l'occasion de découvrir « une matière malléable, légère, sensuelle, d'une souplesse exceptionnelle⁹⁰ ». Plus qu'à une langue, elle a eu le sentiment d'accéder à une écriture qui pourrait donner forme à quelque chose de plus vaste, sans limites, venant peu à peu à la vie⁹¹. Ainsi, comme l'exprime Jacqueline Michel, le travail d'écriture de Silvia Baron Supervielle est relié « à un trajet d'exil qui s'est incrusté au plus profond d'elle-même, à l'emprise sur l'imagination d'une traversée de mer, d'un tracé dans la distance, d'une tension vers des lointains⁹² ». Elle doit inventer sa propre langue, la forger sans se soucier des normes langagières du français. Dès ses premiers pas en français « les mots étaient tenus à se conformer à un tracé inflexible et invisible » (SBS, *ADF*, 19 et 20).

⁹⁰ Silvia Baron Supervielle, « Introduction », dans *Silvia Baron Supervielle. Une écriture en exil, op. cit.*, p. 28.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Jacqueline Michel, « Une nouvelle contemporaine aux frontières de la poésie (Ludovic Janvier, Silvia Baron Supervielle) », *Lettres romanes*, n° 1-2, vol. 66, 2012, p. 231.

1.2. L'imaginaire de la langue française : Résonances avec différentes périodes historiques de la langue littéraire

Silvia Baron Supervielle et le Nouveau Roman

No creo que sea necesario, para escribir, entrar completamente en una lengua, sino más bien mantenerse en su orilla a fin de tener la posibilidad de entrever el reflejo del universo. El lenguaje de un escritor se engendra en la orilla, desde afuera. (SBS, *CLE*, 21)

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire, pour écrire, d'entrer complètement dans une langue mais plutôt de bien se tenir dans la marge afin d'avoir la possibilité d'entrevoir le reflet de l'univers. La langue d'un écrivain s'engendre dans la marge, depuis le dehors.

Silvia Baron Supervielle plaide pour libérer le français de son poids historique afin de ne pas s'adapter ni de copier habitudes et accents. Pour avoir cette liberté, explique Roberto Juarroz, il faut devenir hérétique, être celui qui se tient à des « postceptes » (« postceptos ») et non à des préceptes, des lois ou des décrets⁹³. L'écrivaine reste toujours dehors parce que le rapport qu'elle instaure avec la langue française n'est pas total. Il s'agit d'un « rapport sans rapport » que personne ne peut englober ni thématiser⁹⁴. Le français est une langue ouverte, caractérisée par sa souplesse et prédisposée tant pour la traduction que pour l'écriture. Il se transforme en un « champ plastique, cet espace *courbe* où les rapports les plus inattendus et les rencontres les plus paradoxales sont à chaque instant possibles⁹⁵ ». Jules Supervielle l'avait exprimé en parlant de Valéry Larbaud, qui écrivait, disait-il, dans une « prose aérienne qui laisse de si profondes traces !⁹⁶ ». Pour Silvia Baron Supervielle, le français autorise l'écrivain allophone à le parcourir librement pour créer une langue « à laquelle aucune demeure ne peut être assignée⁹⁷ ». Sous sa plume, le français traverse une transformation silencieuse, sans se faire remarquer⁹⁸. Lors de son arrivée en France, Silvia Baron Supervielle découvre cette liberté dans le Nouveau Roman. Ce mouvement littéraire récusait les normes de la belle langue comme le purisme, la correction grammaticale et le style de l'écriture « classique »⁹⁹. Julien Piat constate que la phrase canonique est battue en brèche grâce au recours à une

⁹³ Roberto Juarroz, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, C. Lohlé, 1980, p. 19.

⁹⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990, p. 329.

⁹⁵ Gerard Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », p. 1966, p. 131.

⁹⁶ Jules Supervielle, *Choix de lettres, op. cit.*, p. 496.

⁹⁷ Marc Crépon, *Langues sans demeure, op. cit.*, p. 28.

⁹⁸ François Jullien, *Les Transformations silencieuses. Chantiers I*, Paris, Grasset, coll. « Chantiers », 2009, p. 11-12.

⁹⁹ Julien Piat, « Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960 », dans *La Langue littéraire [...]*, *op. cit.*, p. 509.

syntaxe entièrement déconstruite, que ce soit avec une certaine ampleur ou dans l'émiettement¹⁰⁰.

J'aimais beaucoup les éditions de Minuit à l'époque où il y avait Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Beckett et quand je travaillais à la librairie je prenais tout pour lire. (SBS, Entretien,14)

Ce fait évoqué par l'écrivaine a un écho dans son écriture qui est indirectement reliée à un moment historique de la langue littéraire française. À la Libération, les Éditions de Minuit se sont imposées comme la principale maison d'édition avant-gardiste d'un champ éditorial en pleine recomposition¹⁰¹. Une concurrence s'instaure avec Gallimard et Grasset, lorsque les Éditions de Minuit sont devenues un acteur à part entière dans le monde de l'édition indépendante¹⁰². Elles se placent au cœur du mouvement littéraire qui promeut le Nouveau Roman, fer de lance de la modernité littéraire dans la France des années 1960¹⁰³. Être publié par cette maison d'édition signifiait être reconnu comme écrivain et faire partie du camp de l'invention¹⁰⁴.

La référence théorique du Nouveau Roman se trouve dans les *Cours de linguistique générale* (1916) de Saussure, qui envisagent le système de la langue hors de ses usages à des fins d'abstraction¹⁰⁵. Samuel Beckett conçoit le français comme une langue propice à la simplicité et à l'appauvrissement¹⁰⁶. Cet aspect s'est érigé comme une spécificité française au cours de son histoire, éveillant son intérêt d'écrivain¹⁰⁷. Avant Beckett et les écrivains du Nouveau Roman, André Gide avait aussi affiché son désir d'une langue « plus pauvre encore, plus stricte, plus épurée, estimant que l'ornement n'a raison d'être que pour cacher quelque défaut et que seule la pensée non suffisamment belle doit craindre la parfaite nudité¹⁰⁸ ».

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 513.

¹⁰¹ Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, nouvelle éd. augmentée avec des annexes sur le Nouveau roman et la Guerre d'Algérie, Paris, IMEC éd., coll. « L'Édition contemporaine », 2008, p. 343.

¹⁰² *Ibid.*, p. 337.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 417.

¹⁰⁴ Jean Rouaud, propos recueillis, « Il était une fois le roman. Épisode 2/4 : Autopsie du roman », *LSD, La série documentaire*, France Culture, 01/06/2021, 55 min. [En ligne]

URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/autopsie-du-roman-1453446> Consulté le 21/07/2022.

¹⁰⁵ Julien Piat, « Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960 », dans *La Langue littéraire [...], op. cit.*, p. 493.

¹⁰⁶ Jean-Baptiste Frossard, « Samuel Beckett et l'imaginaire de la clarté française » dans Yann Mével (dir.), *Samuel Beckett et la culture française*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Carrefour des lettres modernes », 2019, p. 149.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰⁸ André Gide, *Journal 1887-1925*, éd. établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 692.

Ainsi, dans ses premiers poèmes écrits en français, Silvia Baron Supervielle est fascinée par la pauvreté et la difficulté de la langue qui lui ont permis de dégager mots et poèmes¹⁰⁹. Une deuxième base théorique des textes du Nouveau Roman émerge du *Degré zéro de la littérature* (1953) de Roland Barthes. Ce dernier indique que la littérature a traversé différentes étapes jusqu'à atteindre « un dernier avatar, l'absence : dans ces écritures neutres, appelées ici "le degré zéro de l'écriture"¹¹⁰ ». En effet, Nathalie Sarraute dans *L'Usage de la parole* déclare que l'indicible sera dit et l'impensable sera pensé¹¹¹ dans des mots simples. C'est là une approche littéraire qui a intéressé Silvia Baron Supervielle, laquelle a orienté sa langue vers le silence et la spatialisation des mots sur la page blanche¹¹². Pour obtenir cette langue Silvia Baron Supervielle a eu recours à la « vi-lisibilité¹¹³ » pour que la lettre, la ponctuation et la spatialisation des strophes produisent de la signifiante dans ses poèmes. Pour l'écrivaine, l'espace de la page détermine la structure des strophes caractérisées par leur brièveté. L'absence des rimes dans ses poèmes est compensée par l'espace qui recrée l'effet du silence. De là naît son désir de créer une langue « transparente » dans laquelle elle choisit des vocables qui, écrits et parlés, lui semblaient beaux. Le mot « transparence » évoque « l'écriture blanche » de Roland Barthes. Il a trouvé sa valeur dans l'éloignement de formes littéraires, l'abandon de l'élégance et de l'ornementation¹¹⁴. La narration, dans son sens traditionnel, perd sa fluidité et ses repères vacillent. Le minimalisme syntaxique, reposant sur des phrases généralement brèves¹¹⁵, se nourrit de préférence de verbes « incolores » comme « avoir » et « être »¹¹⁶.

Silvia Baron Supervielle rencontre « une langue sensuelle, transparente, dont les nuances varient continuellement » (SBS, *ADF*, 134). Cela lui a offert l'occasion de rester elle-même en choisissant une langue douce et nue¹¹⁷. Sa fascination pour les écrivains du Nouveau Roman l'a convaincue qu'il n'existe pas de limites dans l'écriture en français. Selon Judith

¹⁰⁹ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁰ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹¹ Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, p. 11.

¹¹² Marie Odile Germain, « Les Deux rivages. Entretien avec Silvia Baron Supervielle », *op. cit.*, p. 11.

¹¹³ Jacques Anis, « Vilisibilité du texte poétique » dans *Langue Française*, n° 59, 1983, p. 89 [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_59_1_5167 Consulté le 05/12/2023. L'auteur explique que la vi-lisibilité, permet que « les formes graphiques ne [soient pour le] poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles. Le calligramme n'est pas un texte *plus* un dessin ; ni le vers une séquence phonique *plus* une ligne de lettres ».

¹¹⁴ Julien Piat, « Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960 », dans *La Langue littéraire [...]*, *op. cit.*, p. 497.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 501.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 502.

¹¹⁷ Marie Odile Germain, « Les Deux rivages. Entretien avec Silvia Baron Supervielle », *op. cit.*, p. 11.

Schlanger, l'art du dépouillement est plus abstrait et donne moins à voir et plus à comprendre et à penser¹¹⁸. La transparence est « cette chose impalpable et essentielle [...] une vibration dans l'air » (HB, *PTL*, 430). Pour Silvia Baron Supervielle, la puissance ascétique du peu est présente derrière l'esthétique de la retenue et de la restriction¹¹⁹. En effet, durant cette période, un gauchissement s'est produit qui favorisait les phénomènes d'agrammaticalité et de maladresse vis-à-vis des normes de la langue¹²⁰. C'est le cas avec Samuel Beckett dans la trilogie *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) et *L'Innommable* (1953). Selon lui, l'écrivain étranger, qui écrit en français, court le risque de faire des fautes, ce qui représente une chance¹²¹. Silvia Baron Supervielle a constaté que « la langue se métamorphose pour répondre à l'appel d'une main » (SBS, *ADF*, 134 et 135). L'écriture lui donne la possibilité de « transporter la langue française hors de ses frontières » (SBS, *ADF*, 134 et 135), tout « en lui insufflant un air nouveau » (SBS, *ADF*, 49). Elle le fait avec « d'autres mots, des mots plus frais, rafraîchissants, tirés eux aussi de notre stock commun¹²² ». Ainsi Silvia Baron Supervielle déjoue-t-elle le mythe de la clarté de la langue qui impose un strict respect de l'ordre logique des mots. Pour elle, « la clarté, il faut l'utiliser dans sa propre langue et la recréer » (SBS, Entretien, 20), car considérer le français comme un chef-d'œuvre c'est lui rendre « un culte funèbre¹²³ ». La clarté est une représentation¹²⁴ qu'il faut soumettre à un perpétuel déséquilibre¹²⁵.

Luis Mizón entre le surréalisme et la poésie de Saint-John Perse

Moi je trouve que c'est une langue difficile surtout l'écriture. Il y a beaucoup de choses qui ne sont pas soi-disant cartésiennes... Mais c'est une langue intéressante qui permet beaucoup, beaucoup de nuances. (LM, Entretien, 60)

Pour Luis Mizón, le noyau principal de la langue française se situe aux XVII^e et XVIII^e siècles, avec l'art de la conversation qui fait partie des trois institutions de la langue française (l'Académie, la conversation et le génie de la langue). Cependant, il existe « un autre monde de la langue française qui nous échappe un peu parce qu'il y a une autre manière

¹¹⁸ Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Littérature », 2016, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁰ Julien Piat, « Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960 », dans *La Langue littéraire [...]*, *op. cit.*, p. 517.

¹²¹ *Ibid.*, p. 518.

¹²² Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*, *op. cit.*, p. 94.

¹²³ Henri Meschonnic, *De la langue française*, *op. cit.*, p. 232.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 235.

¹²⁵ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 140.

d'écrire : c'est le monde de Rabelais » (LM, Entretien, 60). À l'égard de la langue, Rabelais a eu un geste littéraire personnel¹²⁶. Il a voulu innover dans sa matérialité par l'excès et le délire verbaux¹²⁷. Ses textes sont considérés comme un laboratoire du langage, une exploration des possibles¹²⁸. Luis Mizón apprécie chez Rabelais le goût pour les dérives verbales et les jeux linguistiques¹²⁹. Il ressent le plaisir d'être confronté, avec Rabelais, à une source inépuisable d'invention de mots. De même, pour Hector Bianciotti, la langue française est toujours en procès avec elle-même depuis le XVII^e siècle. Elle a été partagée entre, d'un côté, Rabelais, doté de truculence et de démesure et, de l'autre, l'idéal de sobriété et de tempérance des moyens expressifs¹³⁰. Il estime qu'il existe dans le français un courant qui incarne l'abondance, notamment dans les *Mémoires* de Saint-Simon, chez Chateaubriand, Balzac, Dumas, Hugo, Flaubert, Proust et Claudel. Il a une préférence pour la correspondance de Flaubert où il décèle une tension entre retenue et abondance¹³¹. En effet, Flaubert déclare être débraillé dans ses autres livres tandis que dans *Madame Bovary* il doit se boutonner et suivre une ligne droite¹³². Ce courant est ignoré parce que prime la prose de Voltaire, qui incarne l'idéal du français, dit officiel, avec son économie de langage, la rareté des adverbes en « ment » et le goût de la phrase courte¹³³. Si cette idée s'est répandue, signale Bianciotti, c'est grâce à l'Académie qui perpétue l'imaginaire d'une langue restreinte et disciplinée. Bien que l'abondance ait toujours existé, elle a été ignorée¹³⁴. Ainsi Mizón et Bianciotti renvoient à une « stylistique des imaginaires langagiers¹³⁵ ». Le style de Voltaire est devenu une norme, notamment depuis les années 1900, qui tiennent pour des qualités positives la concision et l'économie¹³⁶.

Le XIX^e siècle est, pour Mizón, la période où l'écriture peut exprimer des émotions extrêmes, allant même jusqu'à la folie, qui « peut être écrite aussi en français » (LM, Entretien, 60). Entre 1880 et 1940, un lien s'est créé entre formes grammaticales et processus mentaux.

¹²⁶ Gilles Siouffi, « La Langue littéraire au tournant du siècle : d'une paradoxe survie » dans Cécile Narjoux (dir.), *La langue littéraire à l'aube du XX^e siècle*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2010, p. 47.

¹²⁷ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004, p. 38.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁰ Hector Bianciotti, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française [...]*, *op. cit.*, p. 34.

¹³¹ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 123.

¹³² Cité dans Thierry Poyet, *Pour une esthétique de Flaubert, d'après sa correspondance*, nouvelle édition revue et corrigée et augmentée, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2009, p. 60-61.

¹³³ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 122-123.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹³⁵ Julien Piat, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », *Corpus*, n° 5, 2006, p. 2 [En ligne]

URL : <http://journals.openedition.org/corpus/441> Consulté le 11/01/2022.

¹³⁶ Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, *op. cit.*, p. 174.

Ce lien a conditionné l'autonomisation de la langue en France et en Europe¹³⁷ donnant naissance à des écritures de la conscience¹³⁸. Luis Mizón explique que Roger Caillois lui a conseillé de lire l'essai du médecin Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments* (1926), apprécié des surréalistes. Janet a étudié « comment l'imagination pouvait agir sur le corps, ce qu'on appelle maintenant les maladies mentales » (LM, Entretien, 60). À partir de Flaubert, les écrivains ont voulu renouveler la langue pour rendre compte de la « sensation », du « phénomène » dans leur imprécision¹³⁹. Dans *L'Automatisme psychologique* (1889), Pierre Janet s'intéresse aux hypnotisés ou aux médiums, qui, dans leur transe, écrivent des textes répondant à une conscience supérieure. André Breton a défendu la pratique de l'écriture automatique, qui est la forme la plus radicale de l'expression lyrique et qui, avec toutes ses incohérences, n'en constitue pas moins une séquence discursive¹⁴⁰. Selon lui, les formations verbales particulières peuvent être très riches ou très pauvres de sens. Elles surviennent spontanément, sans hésitation mais leur ordre apporte à l'esprit une certitude exceptionnelle¹⁴¹ :

ces exploits de la parole/montrent bien/qu'elle n'est que de l'herbe folle/rien d'autre/de la ferraille sur une pierre aimant/de la nourriture vivante/que l'ours fourmilier/obsédé par les étoiles filantes/attire avec la douceur de sa langue/longue et savoureuse/faite pour tester/sucer et avaler les mots. (LM, *GSI*, 9)

Si l'écriture automatique n'apparaît, somme toute, que de façon exceptionnelle chez André Breton, Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Éluard et Michel Leiris, elle n'a pas besoin de brouiller l'ordre des mots pour saisir le sens profond des choses¹⁴². En lisant les poètes surréalistes¹⁴³, Luis Mizón est confronté à une période où écrire « ne tend ni à l'apparat rhétorique, ni à la distinction du style, ni à une confrontation avec la norme ou les règles

¹³⁷ Gilles Philippe, « La Langue littéraire, le phénomène et la pensée » dans *La Langue littéraire [...], op. cit.*, p. 91.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴⁰ Michel Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées » dans *Langue littéraire [...], op. cit.*, p. 245.

¹⁴¹ André Breton, *Point du jour*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 159.

¹⁴² Michel Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées » dans *Langue littéraire [...], op. cit.*, p. 246.

¹⁴³ Les écrivains et poètes surréalistes considèrent que les mots ne sont pas une matière « inerte » mais, en partie, reliés à la vie au « domaine humain ». En effet, Raphaëlle Hérout explique que chez les surréalistes « le langage est multiple, aux nombreuses zones de turbulence, et qui ne se laisse pas réduire à l'appréhension rationaliste. [...] En cela, ce qui se joue dans les représentations de la langue et du rapport à celle-ci, c'est l'affirmation d'une subjectivité qui doit trouver à se dire dans un perpétuel déjà-là et qui met au jour une pensée syncrétique, dans laquelle les métaphores du corps de la langue, de la chair des mots trouvent à s'incarner en se mêlant aux approches théoriques ». À ce propos consulter Raphaëlle Hérout, « L'imaginaire linguistique du Surréalisme », thèse de doctorat en langues et littératures françaises, sous la direction de Marie-Hélène Boblet, Université de Caen Normandie, 2018, 734 p.

d'usage¹⁴⁴ ». Breton n'a pas voulu modifier les mots, comme les Futuristes, mais en dévier les orientations sémantiques ou rendre particulière la syntaxe. Après avoir lu Pierre Janet, Mizón a la confirmation que « tout peut être écrit en français » (LM, Entretien, 60), que c'est « une langue très élastique, très large » (LM, Entretien, 60). Selon Julien Gracq, André Breton a trouvé « son reflet vivace dans le langage sous la forme de frictions continues¹⁴⁵ ». Si Mizón a été autant influencé par la poésie de Vicente Huidobro, c'est qu'il existe un point de convergence entre le Créationisme et le Surréalisme. Bien que ces deux courants s'opposent, ils ont deux éléments communs : le refus d'imiter la réalité et la nature, et l'absence de ponctuation pour que les mécanismes logiques de la conscience n'empêchent pas l'écriture. Ils sont d'accord sur l'essentiel, sinon sur les méthodes¹⁴⁶. Dans *Vientos Contrarios*, Huidobro considère la poésie comme une décharge électrique, un choc lyrique de deux courants dans le frottement des images et des phrases¹⁴⁷. Dans « La Poésie des fous », il déclare que pour « qu'un homme normal puisse faire de beaux vers, il faut qu'il soit en état de folie et pour qu'un fou puisse les faire, il faut qu'il soit en état normal¹⁴⁸ ».

Il y a très peu de poètes français qui se détachent de cette grande tour. Je pense que cette impression vaut pour tous les poètes du XX^e siècle, après Saint-John Perse. (LM, Entretien,52)

Saint-John Perse a créé une syntaxe particulière avec des jeux de sonorités, des répétitions, des images et une typographie particulière¹⁴⁹. Dans une lettre à Archibald MacLeish, le poète dit que la langue française est sa seule patrie imaginable, l'armure et l'arme par excellence et « seul lieu géométrique »¹⁵⁰. Bien qu'il ne veuille pas malmener la langue, il se sert d'elle pour exploiter ses ressources. De même, Mizón perçoit dans la poésie d'André Frénaud une langue vivante dans laquelle il se reconnaît parce que cet auteur « se présente comme un poète de la contradiction¹⁵¹ ». Sa poésie se situe à l'intersection du concret et de

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 245.

¹⁴⁵ Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, avec un portrait d'André Breton par Hans Bellmer, Paris, José Corti, 1948, p. 148.

¹⁴⁶ Emilio Barón, « André Breton y Vicente Huidobro : Las poéticas surrealista y creacionista », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 10, 1981, p. 80 [En ligne]
URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52002> Consulté le 02/03/2023.

¹⁴⁷ Vicente Huidobro, *Vientos Contrarios*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926, p. 108. [Texte original : « La poesía es una descarga eléctrica, el choque lírico de las dos corrientes en el frote de las imágenes y las frases enrojadas »]

¹⁴⁸ Vicente Huidobro, *Manifestes*, Paris, Éditions de la revue mondiale, 1925, p. 74.

¹⁴⁹ Roger Caillois, « Introduction » dans Roger Caillois et Saint John-Perse, *Correspondance 1942-1975*, textes réunis et présentés par Joëlle Gardes Tamine, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », p. 17.

¹⁵⁰ Saint-John Perse, lettre du 23 décembre 1941 à Archibald MacLeish cité par Roger Caillois, « Introduction », dans *ibid*, p. 23.

¹⁵¹ Peter Schnyder, *André Frénaud: « vers une plénitude non révélée »*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 107.

l'abstraction de la syntaxe¹⁵². La force des images est très présente chez Frénaud tout en étant accompagnée de la création sonore avec « un dosage précieux entre le travail du signifié et le travail du signifiant¹⁵³ ».

Eduardo Manet : la langue littéraire du théâtre classique, de Marcel Proust et André Gide

Mais c'est surtout ça, apprendre les textes de Racine, de Molière, de Corneille. Malgré l'accent, c'était pour moi très important et puis lire Proust, évidemment, lire les auteurs proches de moi et que j'admirais comme Gide. (EM, Entretien, 27)

En apprenant le français grâce au théâtre classique, Eduardo Manet découvre « la pureté du langage, surtout de Racine » (EM, Entretien, 26). Dans son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire indique que la perfection du français se manifeste dans le théâtre¹⁵⁴. Les tragédies de Racine peuvent être considérées comme une « représentation de la langue française¹⁵⁵ » parce qu'elles donnent à entendre, à mettre en scène et à donner un corps à la langue¹⁵⁶. Dans l'œuvre de Racine, il est question de trouver un usage linguistique général, considéré comme une norme. Le théâtre classique du XVII^e siècle avait un rôle capital dans le développement de la langue. De Corneille il été attendu qu'il corrige les expressions tombées en désuétude et de Racine qu'il perfectionne « le français »¹⁵⁷. Considéré, remarqué comme un modèle de pureté, Racine est sacralisé au cours du XVIII^e siècle, notamment dans le *Siècle de Louis XIV* de Voltaire. Cet imaginaire linguistique montre que « le bon écrivain, le bon locuteur, le bon connaisseur de sa langue, est censé entendre derrière l'usage¹⁵⁸ ». C'est ainsi que Manet se rend compte que « les œuvres deviennent de la langue¹⁵⁹ » :

Si on regarde le panorama français, on fait une liste des auteurs français...Qu'est-ce qu'il reste ? Il reste Proust, Molière, Gide. [...] Gide est un des auteurs qui a fait le plus pour maintenir, à mon avis, la qualité de la langue française. (EM, Entretien, 27)

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵⁴ Cité dans Henri Meschonnic, *De la langue française, op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁵ Gilles Siouffi « Les Tragédies comme représentation de la langue », dans Gilles Declercq, Michèle Rosellini (dir.), *Jean Racine 1699-1999*. Actes du colloque Île de France, La Ferté Milon, 25-30 mai 1999, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 415.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 415.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 416.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 434-435.

¹⁵⁹ Henri Meschonnic, *De la langue française, op. cit.*, p. 145.

Dans sa conception, Eduardo Manet pense que des écrivains comme Proust et Gide ont enrichi la langue française. Nous avons déjà indiqué que Proust l'avait révolutionnée dans les années 1920 avec la phrase longue. Son style se remarque par deux autres aspects : la précision et la splendeur des images¹⁶⁰. En outre, Proust a porté une grande admiration à l'écrivain cubain d'expression française José Maria de Heredia, figure importante du mouvement parnassien. Il a été le premier latino-américain à être élu à l'Académie française. Son recueil *Les Trophées* (1893) a été lu et souvent cité par Proust, qui considérait son auteur comme l'un de plus importants poètes du XIX^e siècle¹⁶¹. Selon le critique franco-mexicain Ramon Fernández, « l'œuvre proustienne est un des rares phénomènes littéraires de portée universelle¹⁶² ». Pour Eduardo Manet, Proust est inégalable et il le situe à côté de l'écrivain anglais T.S. Eliot : « la qualité de l'écriture de Proust comme T.S. Eliot est complexe » (EM, Entretien, 25 et 26). Ce rapprochement ne manque pas de pertinence, car l'œuvre de Proust a rencontré un important écho chez les écrivains anglais. Ils se l'approprièrent¹⁶³ et lui trouvèrent des précédents dans leur propre tradition littéraire¹⁶⁴. T.S. Eliot avait des références françaises dans son écriture. Entre 1922 et 1939, il a été le directeur de la revue littéraire *Criterion* qui s'inspirait de la NRF. Les deux revues se sont d'ailleurs revendiquées d'un « classicisme moderne »¹⁶⁵.

Pendant une période de sa vie, Eduardo Manet a cherché à mieux assimiler cette langue qui se déroba à tous ses efforts¹⁶⁶ jusqu'à comprendre que les écrivains français se l'approprièrent à leur tour, comme André Gide. Ce dernier a subi une double influence : la mystique littéraire héritée du symbolisme mallarméen et l'exigence de la pureté¹⁶⁷. Manet admire la prose de Gide car son style se distingue du tout-venant par la phrase brève, un retour à l'idéal classique en réaction aux débordements de la prose des années 1860-1890. D'après Gilles Philippe, ce qui était un contre-modèle est devenu une norme moderne, vue

¹⁶⁰ Stéphane Chaudier, « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 » dans *La Langue littéraire [...], op. cit.*, p. 414.

¹⁶¹ Rubén Gallo, *Proust's Latin Americans*, Baltimore, Johns Hopkins University press, 2014, p. 136.

¹⁶² Ramon Fernández, *Proust*, préface de Dominique Fernandez, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2009, p. 16.

¹⁶³ Gilles Philippe, *French style. L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2016, p. 168.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 193.

¹⁶⁶ Eduardo Manet, *La Sagesse du singe*, Paris, Librairie générale française, 2003, coll. « Le livre de poche », p. 101.

¹⁶⁷ Pierre Masson, « André Gide : La NRF au cœur de La NRF » dans Robert Kopp et Fondations des Treilles (éd.), *La Place de la NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle 1908-1943*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2009, p. 50.

comme dépassée par la suite¹⁶⁸. Dans les lectures de Manet nous retrouvons la réflexion de Mizón pour qui la langue française se partage entre la démesure et la retenue. L'admiration vouée par Manet au français est intacte parce qu'après des années à le parler et à l'écrire il n'arrive pas à le maîtriser.

Hector Bianciotti et le classicisme moderne

Un illustre historien de la littérature française, l'Italien Giovanni Macchia, soutient qu'il est difficile de trouver dans un autre pays deux mondes aussi opposés que Paris et Versailles au Grand Siècle. Paris était encore, selon lui, dans la vieille tradition médiévale de la vie et du désordre [...] Tandis que Versailles représentait l'ordre, la raison, un classicisme aristocratique. [...] il faudra attendre Napoléon III pour assister à une tentative d'imposer à Paris l'esprit de Versailles¹⁶⁹.

Hector Bianciotti décrit la langue française telle une architecture symbolique¹⁷⁰. L'espace littéraire français a été doté de voies royales, de palais, de cités, de ruines et surtout de routes anarchiques. Bianciotti s'en veut le veilleur, le scribe nostalgique¹⁷¹. Dire que Versailles a imposé l'urbanité de la langue royale¹⁷² signifie que le français est une « invitation à avoir de l'esprit¹⁷³ ». En 1997, Bianciotti intègre une des trois institutions mentionnées par Marc Fumaroli, qui est cet ailleurs qu'il a choisi, voire désiré. Dire France, précise Bianciotti, c'est parler d'une culture dont l'Académie française est le symbole des symboles¹⁷⁴. Le français représente un espace utopique dans lequel il faut « écrire à tout prix le “bon français”¹⁷⁵ ». Dans sa réponse au discours, Jacqueline de Romilly dit que le français de Bianciotti « est né au contact de la littérature, en a conservé la saveur : c'est le français tel que nous l'aimons¹⁷⁶ ». Il faut se demander alors dans quelle mesure le bilinguisme peut favoriser la légitimation et la reconnaissance littéraire ou inversement être une source de marginalisation¹⁷⁷. Le cas de Bianciotti renvoie à la fausse idée d'une assimilation complète. L'écrivain pense plutôt avoir intégré la République des Lettres, qui n'est enchaînée à aucun

¹⁶⁸ Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶⁹ Hector Bianciotti, *Discours de réception d'Hector Bianciotti à l'Académie française*, [...], *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁰ Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires* [...], *op. cit.*, p. 213.

¹⁷¹ Richard Millet, *Le Sentiment de la langue : I, II, III*, préf. de Yannick Haenel, Paris, la Table ronde, coll. « La Petite vermillon », 1993, p. 20.

¹⁷² Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires* [...], *op. cit.*, p. 221.

¹⁷³ F. Roussille, « Langue française » dans *Dictionnaire Valéry Larbaud*, *op. cit.*, p. 246.

¹⁷⁴ Hector Bianciotti, *Discours de réception de réception d'Hector Bianciotti à l'Académie française* [...], *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁵ Jérôme Meizoz, *Le Droit de « mal écrire »*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁶ Jacqueline de Romilly, « Réponse », dans Hector Bianciotti, *Discours de réception d'Hector Bianciotti à l'Académie française* [...], *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁷ Marcos Eymar, *La langue plurielle*, *op. cit.*, p. 54.

territoire parce qu'elle est chez elle partout¹⁷⁸. Il s'agit d'une façon d'investir ou d'habiter un rôle, un statut dans le champ littéraire français qu'il rejoue ou négocie. Parce qu'écrire c'est entrer en scène, Bianciotti excelle dans la performance face à une institution qui est gardienne de la langue et soucieuse de la francophonie¹⁷⁹. Voilà un fait qui répond au néo-purisme littéraire des années 1980, auquel s'ajoute la hantise de la disparition du français face à la suprématie de l'anglais. Dans ce contexte, la littérature a le devoir de protéger la langue ou du moins de ralentir son évolution. Ainsi, Bianciotti négocie entre le « tout entier » de la langue et « le déjà-là » de la littérature¹⁸⁰ :

À travers les siècles, ce combat entre deux tendances de la sensibilité a donné lieu au dialogue entre Rabelais et Calvin, entre Montaigne et Pascal, Ronsard et Boileau [...] Et c'est grâce à ce dialogue ininterrompu que des considérations de pure forme, un souci de la forme en soi ont persisté à l'ère moderne ; et que l'esprit critique, sans lequel il n'y a pas de création possible, reste aussi vivace en dépit de tout¹⁸¹.

Pour Bianciotti, il faut mettre en place un dialogue ininterrompu avec la tradition parce que l'avenir de l'écrivain est dans le passé et la mémoire¹⁸². Il est conscient qu'on parle avant lui et qu'on parlera après, car le langage ne lui appartient pas¹⁸³. Il avance que le désastre de l'art moderne est d'en finir avec le passé et la tradition. La nouveauté, détaille Paul Valéry, est un poisson excitant tandis que les œuvres classiques ne périssent pas et ne se décomposent pas dans le temps¹⁸⁴. Entretenir ce dialogue avec le passé signifie que « les Classiques sont frères ; il faut aller sans cesse des uns aux autres¹⁸⁵ ». Entre 1890 et 1940, la grammaire des écrivains est un laboratoire et un conservatoire de la langue. C'est ainsi qu'Abel Faure considère que les écrivains sont amenés à rejeter et à conserver, à ordonner et à mettre en équilibre la langue¹⁸⁶. Il se produit un retour aux références de l'Antiquité et de la tradition artistique du XVII^e siècle français, où des écrivains, comme Valéry Larbaud et André Gide, présentent une esthétique qui repose sur un principe d'équilibre et de pérennité.

¹⁷⁸ Marc Fumaroli, *La République des Lettres*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁹ Jacqueline de Romilly, « Réponse », dans Hector Bianciotti, *Discours de réception d'Hector Bianciotti à l'Académie française [...]*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁰ Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁸¹ Hector Bianciotti, *Discours de réception d'Hector Bianciotti à l'Académie française [...]*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁸² Rafael Humberto Moreno Durán, « Entrevista con Héctor Bianciotti, la travesía nocturna », *op. cit.*, p. 26.

¹⁸³ Renaud Camus, *Syntaxe ou l'autre dans la langue*, avec une note de Robert Misrahi ; suivi de *Éloge de la honte et de Voix basse : éloge du chuchotement ou l'autre dans la voix*, Paris, POL, 2004, p. 179.

¹⁸⁴ Paul Valéry, « Choses Tues », *Œuvres, tome 3*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2016, p. 186-187.

¹⁸⁵ Roland Barthes, « Plaisir aux Classiques », dans *Œuvres complètes, 1942-1961*, Tome I, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 60.

¹⁸⁶ Gilles Philippe, « Une Langue littéraire ? » dans *La langue littéraire [...]*, *op. cit.*, p. 50.

D'une part, Larbaud crée une synthèse entre l'héritage de la tradition classique et l'innovation des avant-gardes étrangères¹⁸⁷. D'autre part, Gide voit dans la langue latine un modèle de style par son sens de la concision et la litote. De pareilles qualités servent à « (re)définir et à défendre un certain classicisme¹⁸⁸ ». Bianciotti considère que depuis l'Antiquité, les écrivains ont emprunté au passé des phrases et des métaphores¹⁸⁹. La littérature est une manière d'entremêler et de peaufiner les images qu'un écrivain s'est appropriées dans un acte qui tient de l'engloutissement et de la transformation¹⁹⁰. Par l'écriture, Larbaud veut faire reluire ce qui est terni et éclairer ce qui a été obscurci¹⁹¹ tandis que Gide s'adonne à une « réécriture aphoristique¹⁹² ». Bianciotti a recours à la citation et à l'aphorisme pour établir le dialogue avec la tradition. Il est question d'assimiler sans devenir dépendant et sans s'accrocher à un modèle¹⁹³. En citant Borges, Bianciotti considère que l'originalité est un mythe appauvrissant parce que tout écrivain est influencé par l'œuvre des auteurs précédents de manière qu'il se consacre plus à la réécriture que l'écriture¹⁹⁴. Les souvenirs littéraires se déposent sur une page et il les dispose à sa façon pour enrichir la littérature. Il établit une pensée de la filiation, de la relation personnelle, de la dérivation, de la dette¹⁹⁵ :

Les langues vivent, et il y a beaucoup de mots français dans d'autres langues et inversement beaucoup de mots étrangers dans la langue française. Si on lutte pour maintenir une langue, pour qu'on n'oublie pas les mots ou la syntaxe, c'est parce qu'on a des siècles et des siècles d'une merveilleuse littérature, que peut-être, si on laisse la langue s'en aller de tous les côtés, on ne pourrait plus lire¹⁹⁶.

¹⁸⁷ Nicolas Di Méo « Classicisme », dans *Dictionnaire Valéry Larbaud*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸⁸ Stéphanie Bertrand, « André Gide et la langue latine. Modèle de style, modèle culturel ? » dans Stéphanie Bertrand, Paola Codazzi et Enrico Guerini (dir.), *Latin et latinité dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Gidienne », 2020, p. 83.

¹⁸⁹ Hector Bianciotti « L'Originalité en littérature », Séance publique annuelle des cinq académies, 26/10/1999, [En ligne] URL : <https://www.academie-francaise.fr/loriginalite-en-litterature> Consulté 06/02/2021.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Valéry Larbaud, « Allen », *Œuvres*, préface de Marcel Arland, notes par G. Jean Aubry et Robert Mallet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 736.

¹⁹² Stéphanie Bertrand, *André Gide et l'aphorisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018, p. 117.

¹⁹³ Hector Bianciotti « L'Originalité en littérature » *op. cit.* [Texte original : « Borges —, considèrerait l'originalité comme un mythe appauvrissant. Selon lui, la part d'innovation accordée à un écrivain est mince. Il était convaincu que l'idée de texte absolument personnel, étant donné les incalculables répercussions des textes antérieurs, ne relève que de la religion ou de la fatigue. Et de soutenir que chaque génération se consacre à la réécriture des œuvres de générations passées. »]

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Judith Schlanger, *Le Neuf, le Différent et le déjà-là*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁶ Entretien avec Hector Bianciotti dans Patrice Martin et Christophe Drevet, *La Langue vue des Amériques et de la Caraïbe*, Léchelle, éditions Zelligem, 2011, p. 32. Cette allusion faite par Hector Bianciotti nous renvoie aux métaphores appliquées aux langues et être vivants durant le XIX^e siècle et début du XX^e siècle. Deux exemples illustrent ce type de métaphore : la vie-mort et la vitalité. Le premier aborde l'idée que les langues risquent de

Tout en ayant travaillé dans la commission du dictionnaire de l'Académie française, Hector Bianciotti refuse d'être attaché au conservatisme. Comme le suggère Larbaud, si toutes les langues et toutes les littératures gagnent à effectuer des emprunts, ce sont la langue et la littérature françaises qui en ont tirés le maximum du profit¹⁹⁷. Hector Bianciotti s'applique aussi à faire un usage correct de la langue comme dans *Sans la miséricorde du Christ*, où M. Tenant entraîne Adélaïde Marèse « tout de go » (HB, *SMC*, 54) au Faubourg-Saint-Denis. Un mot qui n'est pas un anglicisme, mais l'expression ancienne d'« avaler tout de gob¹⁹⁸ ». En plus d'évoquer les espaces disparus de son Paris d'enfance, il veille aussi à « rendre aux mots leur mémoire » (HB, *SMC*, 55). Ainsi, M. Tenant réagit quand Rosette dit « claquer les talons » où il se demande ; « Claque-t-on les talons ? On fait claquer les talons ? » (HB, *SMC*, 57). Respecter une langue c'est être d'accord sur les nuances du parler, mais il arrive qu'un sujet « à qui on trouve du génie, [...] massacre une tournure, et c'est en est fait de la grammaire, de la syntaxe » (HB, *SMC*, 57). Albert Dauzat, dans *La Défense de la langue française*, s'inquiète de la corruption du langage issu de l'argot, le jargon sportif et le parler populaire qui sont éloignés de la langue classique et la menacent¹⁹⁹. Ce parler ne saisit ni la valeur des termes ni la finesse d'une syntaxe car ils sont accoutumés à la disloquer et à la violenter chaque jour²⁰⁰. À la différence des écrivains francophones qui écrivent en s'écartant des normes du français centralisé, Bianciotti se tient aux normes jusqu'à regretter l'abandon de l'imparfait du subjonctif :

Je regrette beaucoup qu'on l'abandonne parce que pour moi, la syntaxe c'est le squelette d'une langue. Je me dis que renoncer à certaines formes de verbes, c'est renoncer à une nuance de l'esprit et de la pensée²⁰¹.

disparaître si elles cessent d'être pratiquées par un groupe de locuteurs. Quant à la vitalité il signifie que les langues sont des entités susceptibles d'être en bonne ou mauvaise santé et qu'elles pourraient être affectées par des influences et événements externes. Il en va de même pour les descriptions qui mobilisent les caractéristiques attribuables aux êtres vivants pour décrire l'importance des langues ou leur dynamique. À ce propos consulter le site d'appelle au colloque « Vitalismes linguistiques » organisé par l'Université de Tours le 16-17 novembre 2023 [En ligne] URL : <https://vitaling.sciencesconf.org/?forward-action=index&forward-controller=index&lang=en> Consulté le 05/12/2023.

¹⁹⁷ Nicolas Di Méo « Emprunt », dans *Dictionnaire Valéry Larbaud*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹⁸ *Dire, ne pas dire*, site de l'Académie française [En ligne] : <https://www.academie-francaise.fr/tout-de-go> Consulté le 02/11/2021. Une locution adverbiale qui explique l'acte d'aller directement, sans préparation, sans précaution.

¹⁹⁹ Albert Dauzat, *La Défense de la langue française. La crise de la culture française, l'argot, la politesse du langage, la langue internationale*, Paris, Librairie Armand Colin, 1912, p. VII.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. VIII.

²⁰¹ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « La 500^{ème} », *Apostrophes*, *op. cit.*

« Si tu veux impressionner un Français, disait-elle, tu n'as qu'à glisser un imparfait du subjonctif dans la conversation, mine de rien. Tu épateras ton monde » (EM, *MAC*, 130)

Chaque génération a un défenseur de la langue qui maintient des éléments lexicaux et morphologiques (par exemple les formes passées du subjonctif), et une résistance aux principales tendances évolutives de la langue standard²⁰². En plus de l'apprentissage via les textes de Proust, Eduardo Manet doit aussi « apprendre par cœur les verbes français, les subjonctifs surtout » (EM, *MAC*, 130). En effet, Proust définit l'imparfait comme « éternel foulard/foulard légendaire ». Cet imparfait qu'il qualifie d'éternel fait référence à un passé indéfini changeant l'aspect des choses et des êtres²⁰³. « J'eusse aimé » (HB, *SMC*, 173) renvoie à des temps du subjonctif chargés de valeurs diverses qui peuvent être aussi bien modales que temporelles²⁰⁴. À la période où Bianciotti et Manet ont appris le français, l'imparfait du subjonctif est en déclin et presque personne ne l'utilise en France. Mme Fréjaville encourage Manet à l'employer : « Si un jour à Paris tu te trouves dans un milieu mondain et que tu sors “j'eusse aimé [...]”, je peux t'assurer que tu vas épater tout le monde. On n'attend pas ça d'un Cubain » (EM, *UCP*, 27 et 28). Cette forme de subjonctif est uniquement présente dans le texte littéraire et en français soutenu ; elle vaut pour un signe de distinction sociale. Cette désuétude commence d'abord dans la langue parlée entraînant des conséquences dans la langue écrite. Ces deux dernières se renouvellent en prenant des forces de la première²⁰⁵. Ce temps crée de la méfiance car il est difficile à insérer dans la prose. Cette méfiance s'accroît dans les années 1950 avec l'arrivée de l'oralité. Nathalie Sarraute déclare : « lourd imparfait du subjonctif avec une assurance royale²⁰⁶ ». Le triomphe de la simplification, selon Jean Dutourd, arase la langue française qui symbolise « une ville capitale, pleine de plis sinueux²⁰⁷ ». Ainsi, Eduardo Manet et Hector Bianciotti ont trouvé dans ce temps un moyen d'expression riche en nuances de toutes sortes difficilement remplaçables²⁰⁸.

²⁰² Gilles Philippe, « Une langue littéraire ? » dans *La langue littéraire [...], op. cit.*, p. 22.

²⁰³ Marcel Proust « À propos du “style” de Flaubert », *Contre Saint-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collab. d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 590, 591.

²⁰⁴ Marcel Barral, *L'Imparfait du subjonctif. Étude sur l'emploi et la concordance des temps du subjonctif*, Paris, A. et J. Picard, 1980, p. 21.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 601.

²⁰⁶ Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, p. 43.

²⁰⁷ Jean Dutourd, *L'Imparfait du subjonctif*, séance publique annuelle le jeudi 30 novembre 1989, Académie française, Paris, Institut de France, 1989, p. 14.

²⁰⁸ Marcel Barral, *L'Imparfait du subjonctif, op. cit.*, p. 605.

¿Leche?

Una gota.

Gracias, *un nuage*. (HB, RL, 154)

Du lait ?

Une goutte.

Merci, *un nuage*²⁰⁹.

Dans ses entretiens, Hector Bianciotti croit fermement au « bien écrire » qui renvoie à la nuance de « correctement écrire²¹⁰ ». La qualité stylistique y est jugée et non la qualité grammaticale ou lexicale, mais l'usage des adjectifs lourds²¹¹. Lors d'un entretien avec Axel Gasquet, Bianciotti dit que l'esprit français et la langue française se résument dans la phrase « le fond de l'air est frais²¹² ». Il explique que la langue française a une grande richesse notamment dans ses tournures et ses métaphores. Il est fasciné par la capacité d'invention de la langue qui l'invite à imaginer que « l'air a un fond, le fond est frais »²¹³. Pour Emil Cioran, Paul Valéry est allé à l'extrême du langage qui est « aérien, dangereusement subtil, n'est plus qu'essence de dentelle, que dernier degré avant l'irréalité²¹⁴ ». Jacqueline de Romilly note que Bianciotti a « le goût d'une expression sachant user de toutes les magies de l'écriture²¹⁵ » et que l'écrivain admire chez Nathalie Sarraute « l'affinement de son instrument verbal » (HB, PTL, 428). Il revient sur ce « culte de la nudité », de la « pureté » et de la pauvreté attribuée par la NRF à partir de 1870. Selon Hector Bianciotti, la clarté et la légèreté du français ont aussi un lien avec l'espagnol car ce dernier l'empêche d'énoncer, de préciser, de détailler et de décrire à cause de son ampleur. Bianciotti pense que cette clarté et cette économie des mots ont un « charme différent²¹⁶ ». Suivre les préceptes du français lui donne le plaisir d'avoir une écriture singulière tout en restant soi-même.

²⁰⁹ Nous traduisons.

²¹⁰ Stéphanie Bertrand, *André Gide et l'aphorisme*, *op. cit.*, p. 47.

²¹¹ Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, *op. cit.*, p. 3.

²¹² Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 122.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Emil Cioran, *Valéry face à ses idoles et autres textes*, Paris, L'Herne, coll. « Glose », 2006, p. 35.

²¹⁵ Jacqueline de Romilly, « Réponse », dans Hector Bianciotti, *Discours de réception d'Hector Bianciotti à l'Académie française [...]*, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁶ Judith Schlanger, *Le Neuf, le Différent et le Déjà-là*, *op. cit.*, p. 63.

1.3. Une langue de deuil

L'absence est un élément de l'écriture. Un grand fardeau vide se soulève sur les blancs. Cette existence ralentit le voyage. On ignore ce qu'elle attend de la main du voyageur. Ce qui baptise les mots, goutte à goutte, perd sa couleur et contraint les lettres à ne pas se former et le son à ne pas retentir. Avant même que l'encre ne se verse, l'absence est écrite [...] (SBS, *PDE*, 89)

Une langue maternelle qui n'a pas été transmise, une qui incarne l'exil et une qui est disparue à jamais peuvent être considérées comme « le deuil de la langue » ou « langue coupée »²¹⁷. L'écrivain argentin Mario Goloboff déclare que la récupération imaginaire apporte mille surprises²¹⁸. Avec nos écrivains, nous voyons qu'il existe une langue *muette* restée active dans le français²¹⁹. Il se produit une tension entre le français et cette langue absente. S'y manifeste le pouvoir performatif du langage, sa *troisième dimension*²²⁰. Abdelkebir Khatibi évoque une scène muette où cette langue parle et s'épuise dans l'amnésie parce qu'elle est parfois happée par une défaillance prodigieuse, oubliant les mots les plus courants, dans une langue ou dans l'autre²²¹. La phrase de Jacques Derrida « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne²²² » renvoie à la situation d'Hector Bianciotti, à qui l'espagnol a été imposé, ce monolinguisme absolu était comme une maladie contractée à l'école²²³. Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti et Eduardo Manet mettent en scène la langue absente que Derrida décrit comme « celle qui à la lettre bouge au bord des lèvres et des dents, la langue qui goûte en silence, avant le mot²²⁴ ». Ils déplient un palimpseste dans lequel le français se superpose à la langue du deuil qui se fait entendre par son silence. Nos écrivains ont cette « conscience du manque²²⁵ », apparue après le deuil de la mère et à travers elle, le deuil de l'origine²²⁶. Pour Alexis Nouss, écrire « c'est d'emblée faire lire et faire entendre une autre

²¹⁷ Marc Gontard, « Le Deuil de la langue. Littérature bretonne de langue française », *Cahiers de sociolinguistique*, n° 7, 2002, p. 179 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-sociolinguistique-2002-1-page-179.htm> Consulté le 07/03/2022.

²¹⁸ Gerardo Mario Goloboff, « Las Lenguas del exilio » dans *Literatura argentina hoy*, *op. cit.*, p. 140.

²¹⁹ Marc Gontard, « Le Deuil de la langue [...] », *op. cit.*, p.180.

²²⁰ Barbara Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2018, p. 9.

²²¹ Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1983, p. 10.

²²² Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 1.

²²³ *Ibid.*, p. 2.

²²⁴ *Ibid.*, p. 3.

²²⁵ Marc Gontard, « Le Deuil de la langue [...] », *op. cit.*, p. 181.

²²⁶ *Ibid.*

langue sans qu'elle ne soit pourtant une langue différente²²⁷ ». Nous verrons comment Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti évoquent cette langue absente, mystérieuse et muette. Pour l'écrivaine, cette langue est due à l'absence de la mère tandis que l'écrivain se considère un étranger dans sa propre langue. Eduardo Manet fait ressortir la langue maternelle qui est révélée « sous la figure d'une étrangère à démasquer²²⁸ » pour démontrer que celle-ci n'a pas de nom et qu'elle ignore les frontières mouvantes²²⁹. Enfin Luis Mizón, à travers les signes *rongo-rongo* gravés sur des tablettes de bois, parle des lacunes d'une langue restée à jamais un mystère. Le poète a le désir de « restituer ces mots d'une autre langue, surtout si elle est morte, archaïque, plus proche de l'origine, moins corrompue²³⁰ ».

Silvia Baron Supervielle et la langue de la mère absente

Je pense que le départ de ma mère, qui eut lieu il y a très longtemps, occasionne cette absence. (SBS, *PDE*, 90)

Tout au long de son œuvre, Silvia Baron Supervielle désigne cet « idiome du deuil²³¹ » né après la perte de sa mère. Son absence a produit une blessure secrète qui l'a conduite à l'errance²³² pour se rapprocher de sa mère. Parce qu'elle ne lui avait pas transmis l'espagnol, Silvia Baron Supervielle a dû l'apprendre par le biais de la mémoire auditive et visuelle. Ceci dit, elle a « reçu » et pas « rencontré » une langue²³³ conventionnée et réglée. L'écrivaine aurait pu dire : « Oui, ma langue maternelle m'a perdue²³⁴ » lorsque, au lieu d'entendre la voix de sa mère, elle a reçu son silence. Ce dernier n'est pas, selon Ivonne Bordelois, l'absence du son mais la conscience de l'indicible²³⁵. Silvia Baron Supervielle comprend qu'entre la langue parlée et le silence deux mondes différents s'ouvrent : celui du dehors et celui du dedans qui est versé dans le cahier d'écriture. Cette langue du deuil est aussi celle de la séparation, point initial d'une langue qui est celle du balbutiement d'un enfant ou le premier son proféré par

²²⁷ Alexis Nouss, « Le Grain des littératures migrantes » dans Alexis Nouss, Crystel Pinçonat et Fridrun Rinner (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, p. 255.

²²⁸ Laurent Jenny « La Langue, le Même et l'Autre », *Essais, Fabula-LbT*, n° zéro, 2005, [En ligne] URL : <https://www.fabula.org/lht/0/jenny.html> Consulté le 08/02/2022.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, Jose Corti, coll. « Les Essais », 2010, p. 251.

²³¹ Marc Crépon, *Langues sans demeure*, *op. cit.*, p. 76.

²³² Julia Kristeva *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 13.

²³³ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Poche », 2009, p. 106.

²³⁴ Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue*, *op. cit.*, p. 75.

²³⁵ Ivonne Bordelois, *Del silencio como porvenir*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2010, p. 17.

l'homme de Neandertal. Il est difficile d'y différencier le plein du vide et le manque à dire de la plénitude²³⁶.

L'absence de sa mère fait naître des paroles et écrire « modifie les caractéristiques du manque » (SBS, *LO*, 190). Dans *En vrac*, Pierre Reverdy dit que « [l]a poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque²³⁷ ». L'écrivaine le cite dans *Le Pays de l'écriture* pour mettre en avant qu'elle tire ses forces du manque. « Irréparable, elle est non seulement dans ce qui n'est pas, mais encore dans ce qui ne peut pas être tracé » (SBS, *LO*, 147). Cette langue exprime la distance incommensurable entre l'écrivaine et sa mère. Dans *Lettres à des photographies*, elle raconte que ses lettres commencent et s'achèvent dans son silence²³⁸. Sa voix n'est pas une voix mais un mutisme clos qui n'a ni espace ni adresse²³⁹. Par l'écriture, elle dit à sa mère « nos voix muettes s'échangent, s'harmonisent, prolongent les modulations de l'amour » (SBS, *LRI*, 75 et 76). Elles partagent une indicibilité²⁴⁰, la seule langue qui traverse les frontières géographiques et temporelles. Le silence est une manière de communiquer avec quelque chose qui est préalable à la naissance et postérieur à la mort²⁴¹. Alors le silence guide l'écrivaine vers l'aphasie originaire²⁴² du premier homme de Neandertal qui ne connaissait pas la parole et faisait usage des grognements. Dès le moment où il commence à parler « [s]a langue intime lâcha celle avec laquelle il s'exprimait » (SBS, *PDE*, 200). Il se produit alors un exil, une séparation avec soi-même en même temps qu'une absence, une empreinte qui est restée vide.

L'écriture de l'éloignement n'a aucune chance de devenir une langue. Comme elle s'attache à moi, je serai peut-être appelée à entrevoir ce degré zéro, dont parlait Barthes, à partir duquel un balbutiement commence à crépiter sur les papiers. (SBS, *PDE*, 238 et 239)

Comme les lèvres de l'enfant qui bougent à peine quand il fait sa lecture dans *L'Or de l'incertitude*, l'écriture se manifeste par le grattement sur le papier, un craquement imperceptible. Cette langue absente et indicible est un bruit limite²⁴³, quelque chose qui désigne et qui échappe à toute nomination. Plutôt que se résigner au silence, elle se nourrit

²³⁶ André du Bouchet et Alain Veinstein, *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein 1979-2000*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2016, p. 26-27.

²³⁷ Pierre Reverdy, *Œuvres Complètes II*, publié par Étienne Alain Hubert, Paris, Flammarion, 1974, p. 818.

²³⁸ Silvia Baron Supervielle, *Lettres à des photographies*, Paris, Gallimard, 2013, p. 124.

²³⁹ Jean-Luc Nancy, *Demande. Littérature et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2015, p. 211.

²⁴⁰ Marc Crépon, *Langues sans demeure*, *op. cit.*, p. 73.

²⁴¹ Ivonne Bordelois, *Del silencio como porvenir*, *op. cit.*, p. 13.

²⁴² Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 110.

²⁴³ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 94.

de l'impossibilité de dire²⁴⁴. Ainsi, l'indicible est « le langage/insonore que la langue/immobile trace » (SBS, *UAL*, 102). Comme Alejandra Pizarnik, notre écrivaine s'adresse à l'abîme du silence et elle souhaite transfigurer la langue. En effet, Pizarnik a écrit sans posséder une langue au point de devenir étrangère en espagnol. Elle a appris l'espagnol pour y exceller et pour aspirer à créer une poésie qui dise l'indicible, un silence, une page en blanc²⁴⁵. Pour Roberto Juarroz, la poésie devrait dire l'indicible²⁴⁶ parce qu'il arrive un moment où la langue n'a plus une fonction opérative et instrumentale, et elle devient la preuve de l'indicible²⁴⁷. Silvia Baron Supervielle souhaite aller vers « l'au-delà du mot » (SBS, *NST*, 96) car vouloir exprimer l'indicible est une question existentielle²⁴⁸. Cependant il faudrait distinguer trois moments qui ont été déterminants pour le parcours littéraire de Silvia Baron Supervielle. Le premier commence avec la mort de sa mère et l'impact qu'aura sur son écriture. Le deuxième c'est l'invention d'une langue pour établir un dialogue avec sa mère absente. Enfin il s'agit de la mise en mots de son projet pour que le silence et l'indicible deviennent une langue de l'amour, celle qu'elle aurait pu recevoir de sa mère et qu'elle aurait prononcé avec un balbutiement enfantin.

Hector Bianciotti : le piémontais, une « langue interdite »

Aussi eurent-ils la clairvoyance d'imposer à leurs enfants l'usage unique de l'espagnol dans une contrée où le dialecte piémontais demeurerait une habitude tenace. Ils le parlaient entre eux, mes parents, pour préserver sans doute leurs secrets, de sorte que la langue maternelle, ou paternelle, autour de laquelle l'âme se forme, restera pour moi la langue interdite. Nous, les enfants, nous le comprenions, ce dialecte qui chuintait dans la bouche [...] à travers lequel circulait l'intimité des adultes ; je ne crois pas m'y être essayé. Comme je n'aimais pas la terre et, partant, la condition de paysan, je tenais à m'éloigner. (HB, *NRJ*, 82)

²⁴⁴ Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible : Jabés, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire », 2004, p. 12.

²⁴⁵ Alejandra Pizarnik, *Diarios* nueva edición de Ana Becció, Barcelona, Penguin Random House, Grupo editorial España, 2013, p. 267. [Texte original : « Una poesía que diga lo indicible. Un silencio. Una página en blanco »]

²⁴⁶ Roberto Juarroz, *Poesía y creación [...]*, *op. cit.*, p. 48.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁴⁸ Mélissa Fox-Muraton, « Penseurs de l'indicible : Wittgenstein, Artaud et le mal-à-dire – au-delà des limites du langage », *Logosphère : revista de estudios lingüísticos y literarios*, n° 2, 2006, p. 11.

Hector Bianciotti pense que, à la différence des autres écrivains allophones, son itinéraire est différent parce qu'il n'a jamais eu une « langue maternelle ou paternelle », mais une langue géographique²⁴⁹. Pour que les enfants s'intègrent au pays il fallait qu'ils parlent l'espagnol, transformant le piémontais en une langue interdite. Bianciotti a été « *jeté* dans la langue, avant même d'en avoir conscience²⁵⁰ ». Cependant, il dit ne jamais s'être senti à l'aise avec l'espagnol. Cette langue lui évoque l'ampleur et l'extériorité qui ne conviennent pas à sa nature. Interdire l'accès à une langue, selon Derrida, c'est interdire l'accès au dire fondamental, l'interdiction absolue, l'interdiction de la diction et du dire²⁵¹. Cette langue prohibée devient aussi une langue de l'absence, du deuil. Elle « s'inscrit le plus sûrement [dans] une identité occultée par le mutisme de la langue perdue²⁵² ». Une situation qui nous rappelle ce que raconte Claude Esteban. Il voulait se défaire de sa double identité et s'abstraire de l'espagnol qui trahissait sa double condition²⁵³. Cette interdiction l'exclut de cette langue de complicité des parents qui la parlaient entre eux sans être compris par les autres. Ainsi, pour l'enfant, il lui a été interdit « de métriser [le] dialecte des pauvres [à] la langue orgueilleuse des conquérants » (HB, *SMC*, 311). Bianciotti réalise qu'entre l'interdiction et l'imposition, il lui est impossible de trouver sa place. L'espagnol est une « demeure impossible²⁵⁴ » parce que cette langue n'est pas maternelle, mais elle est une « langue marâtre²⁵⁵ », comme l'appelle Assia Djebar. Les parents de Bianciotti voient l'espagnol comme un moteur d'ascension sociale, la loi et l'accès à la culture. Comme expliqué précédemment, au cœur de la pampa habitée par des immigrants piémontais, le monolinguisme de l'autre est d'abord une souveraineté. C'est aussi la langue même de la Loi et la Loi comme Langue²⁵⁶. Elle représente à la fois la langue politique et paternelle, contre laquelle il se rebelle, et la langue que sa mère parlait avec difficulté²⁵⁷.

²⁴⁹ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, *op. cit.*

²⁵⁰ Marc Crépon, *L'héritage des langues*, *op. cit.*, p. 43.

²⁵¹ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 58.

²⁵² Marc Gontard, *La Langue muette. Littérature bretonne de langue française*, Rennes, Impr. Jouve, coll. « Plurial », p. 11.

²⁵³ Claude Esteban, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'autre », 1990, p. 25-26.

²⁵⁴ Marc Crépon, *Langues sans demeure*, *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁵ Assia Djebar, *L'Amour fantasia*, Paris, J.-C. Lattès, 1985, p. 238-240. [Texte original : « Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ? »]

²⁵⁶ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 69.

²⁵⁷ Axel Gasquet, « L'Autofiction en langue française chez Hector Bianciotti », *op. cit.*, p. 44.

Ce n'était pas une langue, c'était un dialecte, si l'on convient que la différence entre l'une et l'autre dépend moins de leurs possibilités d'expression, que du surgissement d'un génie qui transfigure le dialecte en langue. Le dialecte de la mère et du père, à mes oreilles un bourdonnement de sons fermés, tout enveloppé d'un chuchotement fluide, fut pour moi et pour les frères notre langue interdite. (HB, *TOA*, 137)

Le dialecte, contrairement à la langue, est dépourvu de caractéristiques qui le rendent plus noble, ce qui l'empêche de devenir un véhicule de culture²⁵⁸. Il est souvent associé à l'illettrisme comme l'explique l'histoire sociolinguistique du piémontais²⁵⁹. Cependant, Bianciotti mentionne l'éventualité qu'un dialecte devienne une langue à part entière. Il prend l'exemple de Dante « qui tenait le latin pour une langue maternelle, immuable, choisit d'écrire son poème en langue vulgaire, en son dialecte toscan » (HB, *PTL*, 136). Ce « choix risqué » (HB, *PTL*, 136) est dû à la capacité dont dispose un écrivain de transformer un dialecte en faisant usage des notions linguistiques et rhétoriques de sa langue maternelle. L'opposition entre langue et dialecte s'estompe quand Bianciotti s'intéresse plutôt aux traitements possibles qu'il faut sur l'un et sur l'autre. Soit le dialecte est, comme dans le cas de Dante, insufflé par des variations pour qu'il devienne une langue, soit il devient « un code clandestin, apanage de quelques initiés²⁶⁰ ».

Bianciotti s'intéresse à la phonétique du dialecte. « [L]e piémontais se réduisit vite à une rumeur dans laquelle quelques sons fermés, le “u”, le “e”, [l']intriguaient, de même que la tendance de la voix à se loger dans le nez » (HB, *NRJ*, 82). Les sons fermés de ces lettres sont des pièces manquantes. Ils deviennent des mots qui ont « une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme de ce qu'il désigne²⁶¹ ». Il est impossible pour Bianciotti de s'approprier ce dialecte dont les mots ne viennent pas à sa bouche. Dans *Sans la miséricorde du Christ*, le piémontais est rudimentaire, propre à la terre et aux animaux. C'est une langue déshumanisée et en régression dont la matière verbale est dépourvue de signification²⁶². Pour lui, un dialecte n'est pas une bonne chose parce qu'il « enferme un groupe de gens, les exile, les coupe de la vie » (HB, *SMC*, 242). En effet, Adélaïde Marèse, dans son voyage au Piémont, se rend compte que le dialecte se perd et qu'il est seulement parlé par les plus

²⁵⁸ Marco Giolitto, « Langue d'hier ressource identitaire ? Quelques images du piémontais chez les jeunes turinois » dans Henri Boyer (éd.), *Langues et contacts de langues dans l'aire méditerranéenne. Pratiques, représentations, gestions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sociolinguistique », 2004, p. 156-157.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 156-157.

²⁶⁰ Claude Esteban, *Le Partage des mots, op. cit.*, p. 15.

²⁶¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1992, p. 105.

²⁶² Véronique Henniger, « Représentations du langage dans *L'Innommable* de Beckett » dans Anne-Marie Houdebine-Gravaud (dir.), *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2005, p. 131.

anciens. La migration de personnes venues chercher du travail dans la Péninsule est la cause de cette disparition progressive. Par conséquent, les gens « étaient venus avec leur parler, auquel ils avaient eux aussi, renoncé » (HB, *SMC*, 311). En tant que dialecte, le piémontais est « une relique du passé, qui ne s'adapte plus aux nouvelles réalités²⁶³ ». Quand Adélaïde Marèse dit qu'elle ne comprend plus ce dialecte, elle doit faire face à l'impossibilité de reconstruire le passé :

Non. Elle ne comprenait plus. Enfant, pas un mot ne lui échappait si elle n'en prononçait jamais. Maintenant, en revanche, le sens des phrases, elle ne le saisissait pas. [...] il y avait bien pour Adélaïde un élément qui, plus que familier, demeurait étroitement lié à elle, à son passé : elle ne cherchait plus, elle avait trouvé. C'était un son, juste une note, une voyelle, la cinquième voyelle ; la vingt et unième lettre de l'alphabet français ; la lettre u, ce son le plus intime et qui ne se trouve pas par hasard dans le mot solitude. (HB, *SMC*, 312)

La proximité structurelle entre le français et le piémontais, quant à leur lexique et leur morphologie, provoque une mise en relation entre les deux langues²⁶⁴. Cette proximité éveille une sensibilité qui touche au plus profond l'écrivain. Le son fermé « u » devient le point de départ pour inventer une langue et un nouveau *je* en même temps²⁶⁵.

Eduardo Manet et la quête d'une langue fantôme et souterraine

– Qu'est-ce que le ladino maman ?

– La langue des juifs sefardim, mon fils. Le judéo-espagnol qu'ils ont emporté avec eux dans leur exode. Cette langue, je la garde dans mon cœur comme un secret précieux. Quatre, cinq, dix siècles plus tard, on n'oublie pas, Mauricio, on n'oublie jamais.

– Mais, maman, tu ne parles que l'espagnol et l'anglais !

– Et alors ? Je ne parle pas le ladino, je le porte en moi. Il est là ! Et elle se frappe la poitrine. (EM, *SDS*, 74 et 75)

Eduardo Manet aborde la question de la langue du deuil qui est fortement associée à l'expérience de l'exil. *La Sagesse du singe* analyse comment la langue d'origine et la langue de l'enfance sont gravées dans la mémoire malgré le désir de rompre avec celles-ci²⁶⁶. Sarah Lévi-

²⁶³ Marco Giolitto, « Langue d'hier ressource identitaire ? [...] », dans *Langues et contacts de langues dans l'aire méditerranéenne*, *op. cit.*, p. 169.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 159.

²⁶⁵ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 57.

²⁶⁶ Nour-Eddine Rochdi, « Eduardo Manet, *La Sagesse du singe*, une écriture franco-cubaine » dans *Écrivains multilingues*, *op. cit.*, p. 207.

López est le fil conducteur de ce chemin que doit parcourir Mauricio Gomez-Ravel pour reconstruire cet ailleurs perdu qu'« [o]n n'oublie jamais » (EM, *SDS*, 74 et 75). Le ladino apparaît comme une force du passé et comme une condition historique de l'exil vécu par les juifs séfarades et reçu par sa mère en héritage. Cette langue fantôme montre que les marranes ont dû s'adapter au pays où ils sont arrivés. Les ancêtres juifs de sa mère « ont adopté le *i* latin, à la place du *i* grec » (EM, *SDS*, 11) dans leur nom de famille. Le changement de cette lettre dans le nom montre aussi comment sa mère n'oublie pas l'héritage de cette langue impossible et indécodable²⁶⁷. Nous avons vu que pour Derrida, le marrane n'est pas l'exil, mais « la recherche au fond de soi d'un secret eschatologique inconnu, oublié, crypté, d'un messie caché, illisible²⁶⁸ ».

Quand, dans ses rêves, Mauricio Gomez-Ravel entend sa mère lui chanter une berceuse d'origine sefardi, il est troublé parce qu'elle le fait en français. Le ladino, qui est une langue d'appartenance et d'exclusion, fait du français une langue-lien²⁶⁹. Comme Mauricio Gomez-Ravel, les juifs séfarades ont un souci d'adaptation. Bien qu'ils mettent sous silence leur langue, elle devient celle de l'inconscient²⁷⁰. Avec cet exemple, nous sommes face à un deuil infini, transmis « de génération en génération, legs d'une concrétion de silence²⁷¹ ». Dans *Marrane !*, l'écrivain parle de sa rencontre avec l'hébreu lors d'un voyage qui avait pour objectif de retrouver les traces d'*Al-Andalus*. « En lisant les inscriptions hébraïques sur les murs de l'ancienne synagogue, les larmes me montent aux yeux » (EM, *ME*, 206). En touchant les inscriptions sur la Pierre, Eduardo Manet comprend que les civilisations disparaissent, mais que « les pierres de granit, elles, demeurent » (EM, *ME*, 207 et 208). La langue demeure aussi dans la mémoire telle « une langue souterraine, une langue qui les représente toutes, secrète, structurante, dans son absence même²⁷² ».

« Quand nous étions enfants Xabi et moi, me dit un jour Begonia, et que nous allions visiter nos cousins de Madrid qui ne parlaient que l'espagnol, Xabi et moi nous communiquions en euskara. Tu n'imagines pas la joie que c'était, cette complicité entre nous ». (EM, *SDS*, 177)

²⁶⁷ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Détours littéraires », 2003, p. 2007.

²⁶⁸ Derridex. Index des termes de l'œuvre de Jacques Derrida, [En ligne]

URL : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1212071033.html> Consulté le 16/05/2022.

²⁶⁹ Rachel Ertel, « Le Yiddish : La langue et la crypte », *Les Temps Modernes*, n° 4, 2011, p. 77 [En ligne]

URL : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2001-4-page-75.htm> Consulté le 16/05/2022.

²⁷⁰ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine [...]*, *op. cit.*, p. 209.

²⁷¹ Rachel Hertel, « Le Yiddish : La langue et la crypte », *op. cit.*, p. 78.

²⁷² Régine Robin, *Le Deuil de l'origine [...]*, *op. cit.*, p. 210.

L'euskara, la langue du Pays Basque, est fortement reliée à l'identité et à la nostalgie de l'enfance des personnages Begonia et Antton Altuna. Comme le ladino, cette langue est interdite quand le franquisme accède au pouvoir durant la Guerre civile espagnole. Dans *La Sagesse du singe*, Begonia raconte qu'à la maison les prières se faisaient d'abord en espagnol « et puis on en murmurait une autre juste après » (EM, *SDS*, 177). Le Pays Basque, situé à la frontière entre la France et l'Espagne, se transforme en un lieu de passage des langues, un pays-lisière²⁷³. Il contribue à retrouver cette langue perdue qui résonne avec le ladino, cette langue qui n'a pas eu lieu. L'euskara devient un objet nostalgique après que son frère est décédé, lui qui avait une « vraie passion [pour] la défense de la langue basque » (EM, *SDS*, 183). Une passion que Begonia veut poursuivre avec son projet de traduire les *Élégies de Duino* de Rilke pour mettre en lumière la richesse de l'euskara. Cependant, elle ne se sert ni de l'euskara ni de l'espagnol pour parler d'elle et de ses rêves à son psychologue. Elle le fait en français parce que c'est une langue qui la sécurise, une langue refuge, une demeure dans laquelle elle peut revenir dans son passé.

La langue basque est représentée dans *D'amour et d'exil*, comme une blessure secrète qui accompagne Leonardo Esteban avec le souvenir de son parrain basque. Le mot « Inoiz » (« jamais ») renvoie au fait que l'exilé s'adapte mais ne s'assimile pas au pays d'accueil. Ce mot basque fait référence à l'impossibilité d'appartenir à un lieu, à l'origine perdue et à l'enracinement impossible²⁷⁴. Quand Antton Altuna appelle Leonardo Esteban « seme » (« fils »), il comprend plus tard qu'« en basque, langue rude et terrienne, entre toutes, le fils devient le produit du sperme, seme-semen » (EM, *ADE*, 25). Ainsi Leonardo Esteban est le fils de l'exil, un errant qui, comme son parrain, traverse les frontières des langues.

²⁷³ *Ibid.*, p. 24.

²⁷⁴ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.* p. 18.

Luis Mizón et le mystère des rongo-rongo

Le mystère ici suscite et provoque l'inconscient du langage comme les trous noirs et les quasars signalés par la radiation électromagnétique qu'ils provoquent. Le mystère prend la forme d'une île que personne ne pourra s'approprier. Et notre langage vit traversé, surpassé et érodé par la figure de l'île. (LM, *PIP*, 23 et 24)

Pour Luis Mizón, l'île de Pâques synthétise à elle seule la totalité de l'histoire de l'Amérique latine. L'île a vécu l'invasion, la destruction de la culture et l'annihilation d'une langue écrite, devenue indéchiffrable. Le poète explique qu'une grande partie de l'histoire de l'île reste inconnue à cause des *rongo-rongo*²⁷⁵, ce système de signes gravés sur bois. Ce mystère est porté par les gènes des habitants de l'île et des Chiliens. Les signes de cette écriture impliquent au préalable « un processus d'échange avec les hommes ou avec les dieux, ou avec les deux » (LM, *PIP*, 39). L'île devient elle-même un texte²⁷⁶ parce que l'écriture et les lettres « sont des signes visibles de l'invisible. Incorporés à l'amnésie et l'anonymat de l'île » (LM, *PIP*, 39). Nous pourrions reprendre cette théorie de Ricœur quand il dit que le monde du texte entre en collision avec le monde réel, que ce soit pour le refaire, le confirmer ou le dénier²⁷⁷. Ici, la langue entre en collision avec la nature, qui est en constante métamorphose. Elle s'harmonise avec la nature dans une sorte de communion. Ainsi, le poète nous raconte avoir lu les travaux du missionnaire Sebastian Engler, qui a étudié la langue et la culture de l'île de Pâques. Mizón a appris que « dans la langue il y a des noms différents pour les plantes au moment de leur croissance et que les pascuans classent les nuages d'après leur forme » (LM, Entretien, 58). La langue subit une métamorphose en même temps que la nature pour produire une poétique du monde. L'écriture et les signes font référence à une voix ancienne. Cette voix a laissé ses traces derrière une autre langue qui s'est superposée pour la brouiller, l'effacer et aboutir à quelque chose « de confus, d'inaudible, d'incompréhensible²⁷⁸ ».

²⁷⁵ Les écrivains surréalistes ont été attirés par les langues inconnues et leur mystère car elles se placent dans un au-delà spatial et temporel. C'est le cas de l'écrivaine Leonora Carrington et son roman *La Porte de pierre* où existe la mise en scène des langues connues et inconnues qui existent grâce à des tablettes peintes qui font partie d'un passé mythique. Comme l'explique Raphaëlle Hérout cette langue inconnue est une manière « d'habiter le passé, signe d'une temporalité immémoriale que l'on peut observer car le *continuum* diachronique du langage ne s'est pas tari ». À ce propos consulter Raphaëlle Hérout, « L'imaginaire linguistique du Surréalisme », thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 309 et suivantes.

²⁷⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 62.

²⁷⁷ Paul Ricœur, *Anthologie*, *op. cit.*, p. 169.

²⁷⁸ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine [...]*, *op. cit.*, p. 94.

L'île de Pâques reflète l'impossibilité de vivre hors du texte infini²⁷⁹ et la nostalgie d'un grand mystère. Selon Mizón, ce langage indéchiffrable n'est pas seulement une réalité, mais aussi « la métaphore nécessaire du sentiment de perte, de métamorphose de la disparition, offrande et déchiffrement de signes errants [...] [une] lecture du silence » (LM, *PIP*, 39). Pour Paul Ricœur, les vraies métaphores sont intraduisibles car elles provoquent des paraphrases infinies et inépuisables de signification²⁸⁰. Luis Mizón sent que la vérité de cette langue habite dans son mystère. Reconnaître ce dernier signifie avoir une « véritable foi dans la langue, une dévotion, sans réserve, envers ce qu'elle donne à attendre²⁸¹ ». La non-présence et la non-absence²⁸² de cette langue se voient dans les objets, dans les résidus des tablettes de bois où un signe est le rétrécissement d'un monde poétique :

Le verbe est en fin de compte le propre de la vie. Le langage unique est indéchiffrable. Langage et secret sont liés. Le langage indéchiffrable offre le maximum de significations possibles. Terrible chose que l'expérience de traduire, d'interpréter ou de déchiffrer et de résoudre en même temps. (LM, *PIP*, 66)

Ce langage, explique Mizón, « ne prétend pas cacher, sinon compléter, vivre et respirer le mystère du monde » (LM, *PIP*, 36). Il ne s'agit pas de dévoiler ce mystère, mais de le vivre et de comprendre que l'être humain est couvert de signes. C'est un texte éphémère. Le verbe et le mystère sont unis pour donner naissance à une langue qui est capable d'exprimer la nature insondable de tout ce qui est divin²⁸³. Peut-être cette langue n'a-t-elle pas été destinée à laisser des traces mais plutôt à s'effacer, à disparaître. Le secret de cette langue éveille l'imaginaire du poète qui ne cherche pas à le déchiffrer. Il veut s'abîmer davantage dans son mystère. L'écriture de Mizón est simplement « un travail de restauration²⁸⁴ » de « l'amnésie traumatisante d'un peuple blessé dans son langage » (LM, *PIP*, 32). Cette langue déjoue toute forme d'appropriation. Elle ne se laisse assimiler à aucune culture²⁸⁵ au point que même les habitants de l'île ne la comprennent plus. À travers cette langue absente, Mizón réfléchit à la manière dont, derrière ce mystère, il est possible encore de raconter l'histoire originelle de l'île de Pâques. Les signes cryptés de cette parole sans temps couvrent chaque espace de l'île,

²⁷⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit. p. 59.

²⁸⁰ Paul Ricœur, *Anthologie*, op. cit., p. 118-119.

²⁸¹ Marc Crépon, *Les Promesses du langage*, p. 17.

²⁸² Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 289.

²⁸³ Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite*, op. cit., p. 169.

²⁸⁴ Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire*, op. cit., p. 259

²⁸⁵ Marc Crépon, *Les Promesses du langage*, op. cit., p. 23.

laissant seulement ce « langage de la pierre qui parle²⁸⁶ ». Comme l'explique Paul Valéry, « [l]a matière parle et l'homme écoute²⁸⁷ ». Mizón se laisse emporter par la musique et les murmures de chaque image de l'île.

Pour conclure, nous pouvons dire que la langue française a été entourée d'un imaginaire linguistique colportant l'idée d'un « génie » particulier. Comme nous l'avons vu, le XVIII^e siècle a évalué les défauts du français : une supposée pauvreté lexicale, une faiblesse rythmique et sonore et une grande rigidité grammaticale. Au XIX^e siècle, ces éléments sont remis en question et les écrivains s'attaquent à la langue en tant que système de sons, de mots et de règles, et non en tant qu'objet politique²⁸⁸. Au XX^e siècle, ces attaques contre la langue s'atténuent progressivement parce qu'elle n'est plus la langue dominante dans le contexte européen. Ces idées sur les prétendus défauts de la langue française ont été « patrimonialisées » dans les discours contre la langue²⁸⁹. Si le français est une langue claire, elle n'est pas pauvre. Bien que chacun de ces adjectifs soit corrélatif de l'autre, le lien n'a pas été validé dans les représentations que la France se fait de sa langue²⁹⁰. Considérer le français comme une langue monolithique, figée dans le temps, n'est pas envisageable quand elle a été le sujet de débats et d'innovations au cours du temps. C'est pour cette raison que chez nos écrivains se produisent un avant et un après de leur imaginaire de la langue française. L'imaginaire linguistique du français, transmis par les écrivains hispano-américains de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, est en retrait chez nos écrivains quand ils ont un accès direct à la littérature et à langue françaises. À partir de leurs lectures, ils ont « adhéré » à un moment historique de la langue française qui a eu des conséquences dans leur écriture.

Chez Silvia Baron Supervielle, le Nouveau Roman concorde avec sa façon de concevoir l'écriture. S'y ajoute la fascination pour l'abstrait, les espaces, le blanc et l'écart. Dans les autres cas, à travers le surréalisme pour Mizón, le classicisme des années 1920 pour Bianciotti et Manet, un élément commun ressort : la langue française est partagée entre la démesure et la retenue. Hector Bianciotti et Luis Mizón le perçoivent dans la prose de Rabelais tandis que Manet décèle ces deux caractéristiques chez Proust et Gide. En analysant cette question, Hector Bianciotti conclut que le style coupé, la phrase brève et l'ascèse sont

²⁸⁶ Édouard Glissant, *La Terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, en collaboration avec Sylvie Séma, préface inédite de Patrick Chamoiseau, Paris, Éditions Points, 2019, p. 78.

²⁸⁷ Paul Valéry, « La Voix des choses », *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 266.

²⁸⁸ Gilles Philippe, *Le Français dernier de langues, op. cit.*, p. 16.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁹⁰ *Ibid.*

devenus officiels au cours de l'histoire et que l'Académie continue à perpétuer cet imaginaire linguistique. Pour lui, la démesure de la prose française a toujours existé en allant de Saint-Simon à Flaubert et à Proust. Finalement, nos écrivains analysent la question du deuil de la langue sous des angles différents. Pour Silvia Baron Supervielle, la perte de sa mère l'a privée de toute possibilité de recevoir la langue maternelle. Le silence de celle-ci devient l'indicible et sa langue. Dans le cas d'Hector Bianciotti, se pose surtout une question culturelle car l'espagnol lui a été imposé tandis que le dialecte piémontais lui a été interdit. Il doit donc s'inventer et en même temps inventer une langue pour trouver sa place. Le français lui offre cette possibilité. Pour Eduardo Manet, le ladino et la langue basque métaphorisent l'exil physique et l'exil de la langue. Enfin, Luis Mizón trouve dans le mystère des *rongo-rongo*, une source poétique pour mettre en avant un élément historique d'une civilisation détruite avec sa langue dont seules subsistent quelques traces.

Ces éléments abordés nous permettront de comprendre le passage que nos écrivains ont opéré vers le français, ainsi que l'absence de binarité dans leur pratique de la langue. Évoquer la langue du deuil permet de nous demander si leur travail n'est pas moins bilingue qu'hétérolingue. En effet, ils écrivent « *au bord* du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui²⁹¹ ». Passer au français ne signifie pas écrire de manière monolingue, mais donner de nouvelles possibilités au français de se réinventer. Nous verrons dans la section suivante comment Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón se positionnent contre « l'essentialisation identitaire de “la langue”²⁹² » avec la traduction et l'autotraduction.

²⁹¹ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 14.

²⁹² Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, p. 16.

2. Points de passage entre les langues

Nous avons analysé comment, pour certains de nos écrivains, la langue de deuil a été l'élément déclencheur pour l'ouverture d'un passage vers une autre langue, une nouvelle forme d'écriture. Ce dernier n'est pas un trajet lisse et sans heurt : la menace de perdre sa langue est omniprésente. Nous concevons le passage comme un laboratoire où chacun en se servant du français invente sa propre langue. D'après Marie Dollé, l'écrivain devine ce passage invisible pour façonner sa langue en prenant en compte qu'il existe des écrits antérieurs, des lectures, et un héritage imposé qu'il devra transformer²⁹³. D'après Starobinski, « être exilé, c'est être menacé de perdre sa langue, sa possibilité de parler²⁹⁴ ». Le systématisme de l'équation acquisition-perte n'est pas uniforme. Certains de nos écrivains optent pour des stratégies textuelles qui transgressent les normes ou qui s'intègrent complètement à celles-ci. Le passage symbolise un lieu de liberté ou un abri pour les transfuges, où il est possible de créer une « hybridité poétique²⁹⁵ ». Ouvrir ce passage consiste aussi à intégrer un lieu de relégation moins lointain et plus clément²⁹⁶ pour créer « une littérature de l'enfance perdue²⁹⁷ ».

Un homme peut parler une demi-douzaine de langues, déclare Julien Green, mais il ne se sentira chez lui que dans une seule, celle de ses pensées intimes, raison pour laquelle il est impossible d'être totalement bilingue²⁹⁸. Le fait d'être entre-deux langues ne signifie pas que nos écrivains soient bilingues. Ce terme s'appliquerait si et seulement si l'intégralité de leur production était en deux langues quelle qu'en soit l'importance quantitative ou qualitative²⁹⁹. Chacun de nos écrivains raconte avoir abandonné l'espagnol après avoir décidé d'écrire en français. Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón s'écartent un peu de ce postulat parce qu'ils pratiquent l'autotraduction. Mais là encore, ils échappent à la règle du bilinguisme : la première s'y est pliée pour faire connaître son œuvre en Argentine tandis que le second en a surtout usé comme d'une technique d'écriture. Dans notre corpus, le bilinguisme a une visée communicative et utilitaire qui est très différente de l'usage littéraire.

²⁹³ Marie Dollé, *L'Imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 10.

²⁹⁴ Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 296.

²⁹⁵ Élisabeth Gavaille, « Écrire dans la langue de l'exil ? Le cas d'Ovide » dans *Paroles et écritures de l'exil*, op. cit., p. 73.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁹⁷ Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 287.

²⁹⁸ Julien Green, *Le Langage et son double*, trad. par Julien Green ; introd. et notes par Giovanni Lucera, titre original, *The Langage and its shadow*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1987, p. 167.

²⁹⁹ Rainier Grutman, « Le Bilinguisme comme relation intersystémique », *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, n° 3, vol. 17, 1990, p. 204 [En ligne]
URL : <https://journals.library.ualberta.ca/crcj/index.php/crcj/article/view/2952> Consulté le 03/03/2022.

Il renvoie à un dédoublement, répond à une symétrie où deux langues se croisent ou se séparent³⁰⁰. C'est pourquoi nous préférons le terme d'hétérolinguisme pour ne pas employer les termes de diglossie ou de bilinguisme³⁰¹. Il ne s'agit pas de mettre en scène la diversité linguistique, mais de « faire entendre l'imaginaire d'une autre langue sous la langue³⁰² ». D'après la définition de Rainier Grutman, l'hétérolinguisme est la présence d'idiomes étrangers dans un texte sous diverses formes sociales, régionales ou chronologiques de la langue principale³⁰³. Dans l'hétérolinguisme la langue de fond n'est ni invisible ni illisible. Elle est stylisée et filtrée par ce que Rainier Grutman appelle la langue de narration, langue « auctoriale » qui est à la fois celle de l'auteur, *auctor* et de l'autorité, *auctoritas*³⁰⁴. De plus, des dispositifs discursifs existent dans le texte pour mettre en évidence l'existence de l'hétérolinguisme : la présence des italiques, tirets, longs cadratins, astérisques, alphabets distincts, voire usage du blanc de la page³⁰⁵.

Dans un article publié dans *Le Monde*, Florence Noiville se demande pourquoi on renonce un jour à sa langue maternelle pour bâtir une œuvre en français³⁰⁶. Derrière cette question, l'idée existe que chaque langue suppose un lectorat et des modèles culturels précis. Le passage au français signifie la perte du cadre de référence initial et l'assimilation à un autre champ littéraire³⁰⁷, qui est tenté de voir son reflet dans la littérature étrangère d'expression française. Selon leur degré d'étrangeté, les écrivains allophones deviennent des messagers et des passeurs culturels³⁰⁸. Ce type de passeurs sont originaires d'horizons difficiles à aborder sur les plans linguistiques, imaginaires ou culturels. Le lecteur français leur accorde une valeur d'authenticité³⁰⁹. En écrivant en français, explique Véronique Porra, l'écrivain allophone doit

³⁰⁰ Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque francophones », 2019, p. 10.

³⁰¹ Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue, op. cit.*, p. 17.

³⁰² Robert Dion, « Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone » dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Montréal, Ed. Nota bene, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2002, p. 12.

³⁰³ Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent [...], op. cit.*, p. 60.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 67.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 67-68.

³⁰⁶ Florence Noiville, « Pourquoi ils écrivent en français », [En ligne]
URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/03/20/pourquoi-ils-ecrivent-en-francais_1170385_3260.html Consulté le 26/08/2022.

³⁰⁷ Francis Cromphout, « La Barque sur le Neckar ou La Barca del Néckar », *Caravelle*, n° 56, 1991, p. 80
URL : <https://www.jstor.org/stable/40852962> Consulté le 25/07/2022.

³⁰⁸ Véronique Porra, « Quand les “Passeurs de langue” deviennent “Passeurs de culture”. Intégration des auteurs étrangers originaires d'espace non francophone en France » dans *Écrire en langue étrangère, op. cit.*, p. 134.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 130.

jouer avec son altérité tout en comblant les attentes du lectorat³¹⁰. Nos écrivains mettent en avant leurs origines, refusent d'être totalement assimilés au domaine français et réclament leur droit d'être reconnus pour leur spécificité dans l'entre-deux langues. Ils ne revendiquent pas une patrie linguistique³¹¹, car leur langue n'est pas nationale mais transnationale. Nos écrivains se placent dans l'indétermination. D'une part, ils sont assimilés au champ littéraire français. Ils sont la preuve que le français n'a pas perdu son capital de séduction et d'attrait et ils le cultivent avec zèle. D'autre part, ils restent inconnus dans leur pays natal. Ils ont écrit dans une langue autre que l'espagnol bien que leur œuvre retrace leurs expériences vécues là-bas. Avec le temps, leur travail a fini par recevoir une certaine reconnaissance en France et dans leur pays natal, à l'exception d'Eduardo Manet. À Cuba, ce dernier est davantage reconnu pour son travail cinématographique. Parfois, dans la reconnaissance, il y a une assignation qui révèle un jugement de valeur³¹², comme pour Hector Bianciotti et son entrée à l'Académie française. Dans ce cas, la reconnaissance est un facteur de légitimation qui s'inscrit dans un système de valeurs et qui tend à l'exclusion de la singularité³¹³.

Cette partie veut approcher les caractéristiques de ce point de passage de l'espagnol au français à travers l'expérience que chaque écrivain a vécue. Dans un premier temps, nous étudierons comment nos écrivains analysent et comparent le français avec l'espagnol et l'anglais dans le but d'apprécier leurs qualités et leurs défauts linguistiques. Chaque écrivain relève la force sonore de l'espagnol. Pour Hector Bianciotti et Silvia Baron Supervielle, un imaginaire de la mesure et de la démesure se développe entre les deux langues. Dans un deuxième temps, nous examinerons le passage vers le français, les circonstances et l'évolution du rapport à la langue et à l'écriture. Finalement, nous déterminerons comment s'effectue ce passage entre les langues à travers la traduction chez Silvia Baron Supervielle et à travers l'autotraduction dans son cas comme dans celui de Luis Mizón.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

³¹¹ Antoine Volodine « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n° 6, 2002, [En ligne] URL : <https://editions-verdier.fr/2014/06/04/revue-chaoid-n-6-automne-hiver-2002-par-antoine-volodine/> Consulté le 17/03/2020.

³¹² Shmuel Trigano, « Qui reconnaît-on? L'identité dans la reconnaissance ? » dans Alain Caillé (dir.), *La Quête de la reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2007, p. 149.

³¹³ *Ibid.*, p. 150.

2.1. De la personnalité des langues

Dans *Le Langage et son double*, Julien Green se demande si un sujet est le même quand il parle dans une langue ou dans une autre. Dit-il les mêmes choses et pense-t-il de la même manière³¹⁴ ? Hector Bianciotti répond à la question quand il déclare qu'« on sent autrement, on pense autrement, [...] On n'est pas la même personne, on ne peut pas écrire le même texte dans une langue et dans une autre³¹⁵ ». Penser avec les mots signifie que le langage est un processus de pensée. Chaque langue voit le monde à sa façon et sous des angles variés³¹⁶. Pour donner un appui scientifique aux qualités que nos écrivains accordent aux langues, nous recourons à la typologie des normes qui constituent l'I.L. (l'imaginaire linguistique) établie par Anne-Marie Houdebine-Gravaud. L'autrice explique que la fonction identitaire allouée aux langues est fictive car bien celle-ci soit imposée socialement, le sujet parlant la re-construit soit en suivant les normes soit en les transgressant.³¹⁷

Ce fut une époque d'intense dialogue avec le Créateur. « [...] Si tu parles une langue mon Dieu, ce ne peut-être, j'en suis sûr, que la langue de Pétrarque ! » [...] Au début, il avait employé le « *voi* », et à présent ils se tutoyaient. Parfois le jeune homme parlait en latin, puisque c'était la langue de l'Église. A d'autres moments, il poussait la fantaisie jusqu'à s'essayer au français, une langue que Pétrarque connaissait et admirait. Une seule fois seulement, il s'était adressé à lui en anglais. (EM, *HA*, 30 et 31)

Dans cet exemple, Eduardo Manet soulève un aspect historique. Les cours européennes, de la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, ont appréhendé la diversité des langues et des peuples dans l'optique d'une « linguistique comparative »³¹⁸. Des caractéristiques sont attribuées aux langues tout en les plaçant dans différentes échelles de valeurs. L'anecdote du roi Charles Quint d'Espagne est devenue un événement de l'histoire linguistique. On dit qu'il prétendait parler avec Dieu en espagnol, en italien avec les femmes, en français avec les hommes et en allemand avec son cheval. Selon Harald Weinrich, cet exemple met en

³¹⁴ Julien Green, *Le Langage et son double*, *op. cit.*, p. 211.

³¹⁵ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « La 500^{ème} », *Apostrophes*, *op. cit.*

³¹⁶ Julien Green, *Le Langage et son double*, *op. cit.*, p. 155.

³¹⁷ Anne-Marie Houdebine-Gravaud, « Concept ou théorie : l'imaginaire linguistique, sa formation, son extension » dans Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique*, nouvelle édition, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, [En ligne] URL : <http://books.openedition.org.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/pub/35533>

[Texte original : « Je dis fictivement ce qui indique que la fonction identitaire relève selon moi des normes fictives, les plus proches des fantasmes de l'être parlant. Car l'identité quel que soit le lieu de naissance du sujet et des traces qu'il lui laisse est rêvée, fantasmée. Imposée socialement, familialement, elle est re-construite par le sujet se figeant dans les moules proposés, ou les transgressant »]

³¹⁸ Harald Weinrich, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Éd. la Maison des sciences de l'homme 1989, p. 261.

évidence deux aspects : le caractère politique du choix de la langue officielle et la comparaison des langues modernes, en particulier les langues romanes, pour voir laquelle serait plus proche de la « langue mère », le latin³¹⁹. Dans le roman d'Eduardo Manet, Mario décide de parler avec Dieu en français, « langue qui convenait parfaitement à son état d'âme » (EM, *HA*, 31). Le français est associé au sacré, renvoyant au mythe de l'union originelle entre les mots et les choses avant l'existence des langues³²⁰. En revanche, l'usage de plusieurs langues peut déstabiliser le sujet parlant jusqu'à l'anéantir complètement. Bianciotti le précise quand il dit : « [...] j'ai des sentiments qui varient selon les mots que j'emploie. Il m'arrive d'être désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre [...] plusieurs langues à la fois nous désavouent, nous morcellent, nous éparpillent en nous-mêmes » (HB, *SMC*, 42). Dans les deux cas, il existe une insuffisance des mots face à la subjectivité. Cela implique une recherche de l'unité et surtout une intimité qui est « l'espace où [l'écrivain] peut ne plus “jouer de rôle”, ne plus être tenaillé par l'insécurité et où sa parole se libère dans ce qu'elle a de plus “authentique”³²¹ ». Cette intimité est liée à un imaginaire qui forge une fiction de la langue idéale, plus ou moins idéalisée, et une représentation sociale³²² ou sociolinguistique des sentiments que les usagers éprouvent à son égard. Ce sont des *représentations mentales*, des actes de perception et d'appréciation, de connaissance et reconnaissance³²³. Selon Martine Mathieu-Job, cet aspect nous éclaire sur la plasticité d'une langue et les représentations symboliques qui s'y attachent. Toute langue est une matière vivante et changeante avec les époques et les personnes qui la pratiquent et qui lui donnent chair au gré de l'histoire individuelle et collective³²⁴. Chacun de nos écrivains élabore ses propres perceptions du français, de l'espagnol ou même de l'anglais. Il se fait, dans certains cas, un processus de séparation (distinguer ou disjoncter), d'union (associer et identifier) et de hiérarchisation (position principale ou secondaire)³²⁵.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 268-269.

³²⁰ Henri Meschonnic, *Le Sacré, le divin, le religieux*, suivi d'un entretien avec Anne Mounic, Paris, Arfuyen, coll. « La Faute à Voltaire », 2016, p. 15.

³²¹ Corinne Mencé-Caster, *Pour une linguistique de l'intime*, *op. cit.*, p. 107.

³²² Anne-Marie Houdebine, « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel », *La Linguistique*, Vol. 51, 2015, p. 18-19 [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/24886330> Consulté le 11/07/2022.

³²³ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 135.

³²⁴ Martine, Mathieu-Job, *Y a-t-il une langue maternelle ?*, *op. cit.*, p. 49.

³²⁵ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, coll. « Points Essais », p. 16.

Déjà je vois dans la comparaison entre les deux, entre l'espagnol et le français, des choses qu'on peut appeler la personnalité de la langue [...] je veux donner deux exemples qui sont différents. Comment dit-on « arcoiris » en français ? C'est arc-en-ciel. Ce mot touche la position : « un arc dans le ciel ». « Arcoiris » touche les couleurs. [...] Voyons un autre mot : « Volantín » qui est un carré en papier avec lequel jouent les enfants et qui peut monter. [...] En français c'est cerf-volant, je ne sais pas ce que c'est, mais quelque chose de fantastique beaucoup plus intéressant : un cerf qui vole. (LM, Entretien, 61)

Tout est devenu plus réservé, plus discret, plus intime... Dire *soledad* c'est dire quelque chose de vaste, d'universel... on se sent un peu héros... La solitude, en revanche, est à vous tout seul... elle est en vous [...] Tenez ! la lune... la lune n'est plus, pour moi, ce grand objet lointain... Je dis : « la lune » et je la pense. Je la pense toute petite, toute à moi... (HB, SMC, 43)

Dans les deux citations, les mots d'une langue possèdent deux caractéristiques : « une physionomie (acoustique) comparable à un visage (optique)³²⁶ ». Chez Mizón, le français et l'espagnol ont des images phoniques qui éveillent son imaginaire : soit les mots s'accordent à l'objet, soit ils offrent une image poétique. Mizón s'oppose à l'idée de Bianciotti selon laquelle le français est plus beau et plus fluide, notamment avec le mot solitude : « Je ne suis pas du tout d'accord. Mais solitude déjà en forçant la bouche... solitude ! Je préfère soledad » (LM, Entretien, 61). La sonorité des mots dans les deux langues est comparée à des instruments musicaux qui suivent un rythme, car « composer, écrire, c'est parler, prononcer mais entendre, c'est aussi prononcer³²⁷. » Au lieu de juger ces langues, Mizón s'intéresse à leur qualité poétique et à leur capacité de mettre en avant trois éléments essentiels : la musique, l'image et l'expérience. Mizón considère que « penser à l'économie du langage c'est le dessécher » (LM, Entretien, 84).

Une fois de plus, ces dichotomies mesure/dém mesure et ascèse/abondance s'appliquent à l'espagnol et au français auxquelles s'ajoute celle de Bianciotti entre intimité et lointain. Dans *Sans la miséricorde du Christ*, Adélaïde Marèse exprime au narrateur sa conception de la langue et ses subjectivités. Les mots en français suscitent un « rétrécissement » alors qu'avec l'espagnol « tout semble être à l'extérieur [...] le monde n'est pas [...] amadoué »

³²⁶ Karl Bühler, *Théorie du langage : la fonction représentationnelle*, préface par Jacques Bouveresse ; présentation par Janette Friedrich ; traduction de l'allemand, notes et glossaire par Didier Samain, titre originel, *Sprachtheorie : die Darstellungsfunktion der Sprache*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008, p. 421.

³²⁷ André Spire, « Plaisir Poétique et Plaisir Musculaire », *The French Review*, n° 1, vol. 18, 1994, p. 53 [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/381544> Consulté le 15/07/2022.

(HB, *SMC*, 43). En effet, Bianciotti appose à ces deux langues une condition *mesurative*³²⁸ qui permettrait de mesurer leur degré d'intimité. Le français devient un objet intime, une langue refuge protégeant de l'extériorité, vécue comme une expérience négative durant l'enfance et la jeunesse³²⁹. L'espagnol refuse toute familiarité, notamment dans les formules de politesse de rigueur dans la correspondance écrite. Bianciotti le perçoit quand il devient le secrétaire de Luis Escobar Kirkpatrick :

Je me souviens que lorsqu'il [me] dictait une [lettre], il commençait par regretter le « cher Monsieur » que le français destine au premier venu, tandis que l'espagnol ne dispose pas d'une formule aussi serviable et passe-partout « cher » – querido – impliquait une certaine intimité, voire de l'affection. (HB, *PLA*, 312 et 313)

Bianciotti montre que les formules de politesse françaises autorisent cette proximité sans être invasif, à la différence du « querido » en espagnol, plus contraignant. Le français et l'espagnol révèlent deux visions différentes spécifiques. L'adjectif intime désignait, au XVIII^e siècle, une relation privilégiée avec autrui et un sentiment d'intériorité de la conscience propre au sujet³³⁰. Le français évoque une langue de cœur inspirée par la littérature, une langue de réflexion intérieure, la langue de la formation de la pensée et la langue de la prise de conscience identitaire nationale³³¹. En effet, l'intime apparaît dans le genre épistolaire, le journal, la poésie de circonstance, les mémoires et la conversation entre amis. La langue française avait « le sens d'une initiation à une manière exceptionnelle d'être libre et naturel avec autrui et avec soi-même³³² ». Le français apparaît comme une langue intime et se trouve associée à l'amour dans *D'amour et d'exil* d'Eduardo Manet. Berta Maria demande à Leonardo Esteban s'il va l'aimer comme le premier jour du début de leur histoire. Le français est la langue que les amants « réservaient à leurs moments de tendresse », dont ils « distillaient quelques mots précieux » (EM, *ADE*, 30). L'intimité existe dans le secret et l'usage du français est réinventé pour l'amour quand Berta Maria allume « *sa petite cigarette d'après l'amour...en français s'il vous plaît* » (EM, *ADE*, 263).

³²⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1974, p. 71.

³²⁹ Francis Cromphout, « La Barque sur le Neckar ou La barca en el Néckar », *Caravelle*, n° 56, 1991, p. 78 [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/40852962> Consulté le 25/07/2022.

³³⁰ Madeleine van Strein-Chardonneau et Marie-Christine Kok Escalle, *French as a Language of Intimacy in the Modern Age : Le français, Langue de l'Intime à l'Époque Moderne et Contemporaine*, Amsterdam, University Press, 2016, p. 37.

³³¹ *Ibid.*, p. 31.

³³² Marc Fumaroli « Préface », *Quand l'Europe parlait français*, Paris de Fallois, 2001, p. 21.

En outre, l'intime peut se décliner en « intimer » à travers l'acte d'ordonner, d'enjoindre et d'introduire l'ordre externe pour qu'il devienne interne³³³. L'intimité se manifeste par une « familiarité progressive avec les nuances des timbres et l'adoucissement des consonnes [qui permettent] de croire à un accord entre la sonorité des mots et [leur] nature » (HB, *PLA*, 427). Benveniste précise que le langage propose des formes déictiques qui se caractérisent pour être vides et chaque locuteur dans son discours se les approprie et les rapporte à sa personne³³⁴. Cette intimité est accompagnée d'un plaisir poétique et d'un plaisir musculaire. L'accent en français n'a pas de place fixe sur une syllabe car il dépend du sens³³⁵. Pour Bianciotti, le mot « Bonsoir » a une « nuance délicate » (HB, *ANA* (FR), 270) que le mot « Adiós » n'a pas, parce qu'il renvoie au crépuscule du jour qui s'achève et non à la nuit. Passer de l'incommensurable à l'intimité génère une sensation de glissement, « de vol plané, de lévitation, d'ascension sans effort, d'absence de poids de la jouissance³³⁶ ». De même avec le nom d'Adélaïde que le narrateur préfère franciser afin qu'il prenne une forme légère, convenant à la fragilité et à la timidité du personnage :

Je sentis qu'il pouvait susciter une langue. Lorsque je me suis penchée sur le français, il se confondait avec la distance qui navigue sur l'étendue de la terre argentine et se prolonge sur la mer [...] Toute séparation est une corde d'attache. Ce paysage me montrait ma langue [...] La langue nouvelle se transforma en ma vision plus ouverte et la plus intime. (SBS, *ADF*, 132 et 133)

Contrairement à la démarche de Bianciotti, Silvia Baron Supervielle voit le français comme la langue de la distance, comparable à l'immensité de la pampa. Bien que cette langue soit soumise à des règles, à la logique cartésienne de la grammaire, de la syntaxe et du lexique³³⁷, l'écrivaine trouve dans ces contraintes une grande liberté. Elle estime ne pas avoir échangé l'espagnol contre le français, mais contre une ouverture qui « s'allonge interminablement ou, par signes, dégage les blancs » (SBS, *ADF*, 133). Pour elle, la langue est mise dans le lointain parce qu'elle n'a pas seulement pour objectif de communiquer et de rapprocher les êtres entre eux, mais de pouvoir s'exiler dans le plus profond³³⁸. Au-delà de la douceur prêtée à la langue, l'écrivaine découvre une écriture nourrie et renouvelée avec le

³³³ Liliane Robman, « L'Intime dans la langue et la langue de bois », *Érès*, n° 77, 2010, p. 65 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2010-1-page-62.htm> Consulté le 14/07/2022.

³³⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, *op. cit.*, p. 263.

³³⁵ André Spire, « Plaisir Poétique et Plaisir Musculaire », *op. cit.*, p. 48.

³³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³³⁷ Alejo Carpentier, « Problemática del tiempo y del idioma en la novela latinoamericana » dans *Lectura crítica de la literatura americana [...]*, *op. cit.*, p. 531.

³³⁸ Valère Novarina, *Voie négative*, Paris, P.O.L, 2017, p. 48.

silence. Le français est un « parage désertique » (SBS, *ADF*, 44) où émergent quelques mots. Il est intéressant d'observer la différence de vision sur le français entre Hector Bianciotti et Silvia Baron Supervielle. Pour le premier, le français est un refuge contre l'espace incommensurable matérialisé par la pampa argentine et contre l'excès de l'espagnol. Pour la deuxième, il faut semer et forger sa langue dans le désert jusqu'à trouver une route menant au retour d'une *autre langue*³³⁹.

Nous l'avons vu, l'expérience humaine s'inscrit dans le langage³⁴⁰. La locution fermée du français, c'est-à-dire la prononciation des mots, offre à Bianciotti un degré d'intimité profond. En revanche, l'espagnol évoque « [...] cette lenteur désespérée propre à l'accent argentin, si propice à son goût du mélodrame » (HB, *PLA*, 239). Le narrateur de *Sans la miséricorde du Christ* éprouve un certain désagrément quand il doit parler en espagnol : « [...] les premiers mots échangés me dégoûtèrent comme me dégoûte la première gorgée d'un alcool fort qui aura le dessus sur moi » (HB, *SMC*, 78). Eduardo Manet ressent lui aussi une certaine étrangeté à l'égard du parler cubain, en signalant les éléments qui le caractérisent :

Où est l'humaniste si bien adapté à sa terre d'accueil qu'il va jusqu'à épouser les tics des autochtones : l'articulation molle de leur langue, l'abus de diminutifs (une autre caractéristique du parler cubain, émaillant son discours de « isitas » – *mesita, cucharita, hambrecita...*) qui m'exaspèrent tant [...] (EM, *ILV*, 104)

L'espagnol cubain fait partie de la zone dialectale caribéenne hispano-parlante, tout comme l'espagnol de la République Dominicaine et de Puerto Rico. L'île de Cuba a vécu des événements historiques avec des impacts sociaux, économiques, éducatifs et démographiques qui ont directement touché la subjectivité linguistique des habitants de l'île³⁴¹. L'espagnol de Cuba est composé d'éléments ethnolinguistiques très variés qui font sa particularité, notamment venus des esclaves africains. Leurs pluralités ethniques et linguistiques ont fortement contribué à l'espagnol cubain³⁴². Selon Jorge Mañach, la langue du peuple cubain appartient à une lignée paradoxale de faits qui sont des accidents devenus essentiels³⁴³ pour la langue. Eduardo Manet remarque cet aspect lorsqu'il raconte ne pas avoir adopté le fort accent cubain, mais celui de ses parents originaires d'Espagne. Il prend une

³³⁹ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 109.

³⁴⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, *op. cit.*, p. 78.

³⁴¹ Roxana Sobrino Triana, *Cuba : realidades e imaginarios lingüísticos*, Berlin, Peter Lang, 2021, p. 19.

³⁴² *Ibid.*, p. 34. L'auteure explique que huit groupes ethniques africains ont été identifiés : arará, congo, gangá, lucumí, macuá, mandinga et mina.

³⁴³ Jorge Mañach « Sentido político del idioma », *Bohemia*, n° 24, 1960, p. 50-73. [Texte original : « [...] la lengua que un pueblo habla pertenece a ese linaje paradójico de hechos que son, a la vez, accidentales y esenciales. [...] Pero ya se ve cómo este accidente puede llegar a convertir en esencia »]

distance vis-à-vis du parler cubain et il analyse ses particularités à travers Lohengrin, fils d'immigrés juifs allemands, qui châtie la langue malgré son amour pour elle. Il la sacrifie pour « l'argot des machos cubains » (EM, *ILV*, 97). Des mots tels que *coño*, *maricón*, *pinga*, *joder* sont prononcés, car « [t]out mâle de l'île qui se respecte en égrène sa conversation dès son plus jeune âge » (EM, *ILV*, 97). L'écrivain met en scène les aspérités de la langue qui sont de type géoculturel (espagnol cubain) et symbolique (l'usage qu'un individu fait de la langue)³⁴⁴. Elles sont mises en relation avec une partie inexplorée de son identité et avec le rapport de l'écrivain à l'espagnol cubain. Malgré son léger accent allemand, Lohengrin s'est adapté au parler cubain et à cette « articulation molle et suave » (EM, *ILV*, 54).

À la lenteur s'ajoute un autre élément dans l'imaginaire linguistique de nos écrivains : l'espagnol est perçu comme sonore, grandiloquent et théâtral :

Muchísimo, estupendo, enorme, fa-bu-lo-so, divino...Esas expresiones (inventadas, naturalmente, por un exceso de sensibilidad), esos superlativos (que la gente primaria ¿lo ha notado usted? Ignora o no se atreve a usar), ese énfasis al adjetivar, al adverbial, que dan tanto placer, que dicen tanto con tan poco, fantástico, maravilloso, puntúan el rumor de las conversaciones estallando aquí y allí como las crestas blancas de una ola; con un eco de eses espumosas, de sensuales prolongaciones. (HB, *DRM*, 84)

Énormément, formidable, énorme, fa-bu-leux, divin...Ces expressions (inventées, évidemment, par un excès de sensibilité), ces superlatifs (que les gens primaires, vous avez remarqué ? ignorent ou n'osent pas utiliser), en voulant mettre des adjectifs, des adverbes, qui font tant plaisir, qui disent beaucoup avec peu, fantastique, merveilleux, accentuent la rumeur des discussions en éclatant ici et là comme les crêtes blanches d'une vague ; avec un écho des mousses, des prolongations sensuelles³⁴⁵.

Hector Bianciotti montre que le lexique de l'espagnol se caractérise par une surabondance de superlatifs et qu'il répond à un tempérament d'excessive sensibilité. La diversité de mots qui disent presque la même chose accentue l'amplitude de l'espagnol. Silvia Baron Supervielle, quant à elle, évoque son changement de langue : « [...] je me dépouillais des timbres de l'espagnol qui venaient à ma bouche » (SBS, *LO*, 53). L'espagnol, langue très sonore, n'a pas la transparence recherchée pour son écriture. Elle a besoin de l'espace et de la douceur des mots. Selon Alejo Carpentier, l'espagnol a une richesse et des recours littéraires incomparables, des facilités extraordinaires pour la prose et la poésie qui font

³⁴⁴ Corinne Mencé-Caster, *Pour une linguistique de l'intime, op. cit.*, p. 22.

³⁴⁵ Nous traduisons

éclater la langue³⁴⁶. Cela renvoie à l'usage presque théâtral qu'en fait Eduardo Manet dans *L'Île du lézard vert*. Soledad, la mère du narrateur, est une tragédienne dans le sens littéral du terme en « faisant vibrer sa voix de contralto » (EM, *ILV*, 29) jusqu'à en arriver à un « overacting ». L'espagnol devient un laboratoire de la voix lorsque Soledad s'abandonne à « un long lamento [...] Un lamento soutenu, un *cante jondo*, à faire fondre les rochers. Un flot de paroles ininterrompues, ponctué par des plaintes » (EM, *ILV*, 38). Il échappe par un « canal d'air soufflé qui sort sans arrêt³⁴⁷ » et qui est mis en évidence quand Berta Maria, dans *D'amour et d'exil*, exclame vulgairement : « ¡Abre ese paquete cabrón ! » (EM, *ADE*, 22). Elle vocalise les consonnes et les voyelles avec passion et colère au point d'inciter Leonardo Esteban à songer à sa Cuba natale.

Il faudrait évaluer brièvement le rapport d'Eduardo Manet avec l'espagnol qui est corrélé au contexte culturel caribéen. L'espagnol est attaché à deux espaces hispano-parlants, l'Amérique latine et l'Espagne, reliés à une question idéologique et politique :

On trouve la liste de femmes écrivains que Sarah Lévi aimait et qui étaient, presque toutes, d'origine latino-américaine. Sœur Juana de la Cruz...Quelle rage, Seigneur ! Quel élan ! écrit Sarah. [...] Je me plais à imaginer une rencontre entre Thérèse d'Avila et Sor Juana, chacune parlant l'espagnol de sa région. [...] Doña Getrudis Gomez de Avellaneda, une Cubaine qui avait su imposer son talent et qui était reçue comme une reine à Madrid...Juana de Ibarburo, dont j'apprends les poèmes par cœur...Née en Uruguay...La Chilienne Gabriela Mistral, prix Nobel de littérature ... (EM, *SDS*, 37)

La langue espagnole est décrite ici telle une communauté imaginaire qui outrepassé les distances géographiques et dialectales entre l'Espagne, le continent hispano-américain et Cuba. Selon Fernando Ortiz, il existe une hispanité dans la nation et la culture cubaine qui se refuse au panhispanisme. Ce dernier considère l'espagnol d'Espagne prestigieux au détriment de l'espagnol cubain³⁴⁸. L'espagnol prend une tonalité politique chez Manet quand des dirigeants cubains et Mauricio Gomez-Ravel reçoivent le surnom « *Pico de oro* [...] “Bec d'Or” » (EM, *SDS*, 66). Dans *La Sagesse du singe*, le protagoniste participe à un meeting politique où il harangue les foules pour faire passer le message d'« une île de Puerto Rico indépendante, révolutionnaire et hispanique » (EM, *SDS*, 64). D'après Eduardo Manet, avoir un bec d'or est la marque des hommes supérieurs comme José Martí et son propre père, qui

³⁴⁶ Alejo Carpentier « Problemática del tiempo y del idioma en la novela latinoamericana » dans *Lectura crítica de la literatura americana* [...], *op. cit.*, p. 531.

³⁴⁷ Valère Novarina, *Le Théâtre de paroles*, *op. cit.*, p. 18.

³⁴⁸ Roxana Sobrino Triana, *Cuba : realidades e imaginarios lingüísticos*, *op. cit.*, p. 129-130.

était avocat et journaliste. Dans la première moitié du XX^e siècle, la langue devient une arme au cœur de l'instabilité politique et de la dépendance cubaine aux États-Unis. Le parler cubain a intégré des anglicismes avec l'influence du mode de vie nord-américain, présent dans la Havane des années 1950 :

Ruben Ruiz Aldana [...] s'exprime d'une voix un peu cassée, dans un anglais très fluide au fort accent espagnol, accentuant les *es* et roulant les *r* avec exagération (« *Forrr me the United States is the shit of the worrrld...* ») et Mario en conclut que ce n'est pas à cause de sa maladresse mais pour quelque raison politique ou psychologique que le Cubain maltraite, ainsi son anglais. (EM, *HABANERA*, 44)

L'amendement Platt de 1902 marque l'américanisation de l'île. La langue anglaise devient obligatoire dans l'enseignement primaire et les écoles de commerce durant la période républicaine (1902-1958). La politique adoptée par les États-Unis entre 1959-1962 a été perçue comme une menace sur la souveraineté nationale cubaine. À ce fait s'ajoute le blocage des États-Unis contre le gouvernement révolutionnaire, entre 1962 et 1970, pour l'isoler³⁴⁹. C'est pourquoi, dans les premières années de la Révolution cubaine, l'anglais représente un danger contre lequel il est nécessaire de se protéger. Cependant, il ne s'agit ni d'un protectionnisme de l'espagnol ni d'une opposition à l'anglais, mais des répercussions culturelles, idéologiques et politiques qui lui sont associées³⁵⁰. Dans ses romans, Eduardo Manet évoque cette américanisation de l'île et ses conséquences sur la culture et la langue. Dans *La Sagesse du singe*, l'écrivain utilise l'exemple de Puerto Rico pour montrer ce qui aurait pu arriver à Cuba si elle avait gardé cette proximité avec son voisin du nord. Sarah Lévi-Lopez exprime son anti-américanisme et son mépris envers les États-Unis pour ensuite retrouver « le pur accent de Boston où elle avait fait ses études secondaires » (EM, *SDS*, 10). L'histoire se déroule dans un contexte où l'espagnol est menacé face à la proximité de l'anglais. En effet, Puerto Rico traverse deux processus de transculturation atteignant la langue, durant deux périodes historiques distinctes. La première est l'invasion nord-américaine de l'île jusqu'en 1940. L'anglais est alors institué comme la langue principale, par une loi adoptée en 1902 qui institue l'espagnol et l'anglais comme langues officielles de Puerto Rico. La seconde période va des années 1940 à nos jours. L'acculturation et l'assimilation linguistique ne sont pas alors forcées³⁵¹. C'est ainsi que l'anglais est montré

³⁴⁹ Francisco López Segrera, *Cuba-EEUU. De enemigos cercanos a amigos distantes (1959-2015)*, España, El Viejo Topo editor, 2015, p. 49.

³⁵⁰ Roxana Sobrino Triana, *Cuba : realidades e imaginarios lingüísticos*, op. cit., p. 148.

³⁵¹ S. Ofelia García, «La Problemática del idioma en el ensayo puertorriqueño: Proyecciones de la sociolingüística », *Círculo: Revista de Cultura*, n° 13, 1984, p. 80.

comme une imposition, une menace contre laquelle il faut se révolter en revendiquant son hispanité. La mère du protagoniste est partagée dans un entre-deux culturel et langagier, notamment avec ses deux passeports portoricain et américain. Le protagoniste voit en eux « le symbole de l'histoire politique de l'île » (EM, *SDS*, 11) parce qu'en 1917 les Portoricains obtiennent la citoyenneté américaine et le territoire est « considéré comme une possession américaine » (EM, *SDS*, 11).

Dans la première partie du roman, Mauricio Gomez-Ravel et sa mère revendiquent leur hispanité. D'abord, le duo musical « Las Palomas », formé par ses parents, se caractérise par son répertoire essentiellement espagnol. Le duo est très apprécié des patriotes portoricains qui aiment leur île et leur langue. Ensuite, l'engagement politique du protagoniste contre les États-Unis se manifeste à travers des discours contre tout ce qui peut contaminer la langue. Ainsi, quand il doit publier son premier recueil de poèmes, il refuse d'adopter l'adjectif « junior » (car il porte le même nom que son père) : « Je suis portoricain ! Je ne veux pas de “junior” à l'américaine ! » (EM, *SDS*, 53). Cependant, la mort de sa mère marque une rupture avec l'île et avec son père qui décide de partir aux États-Unis et de chanter en anglais. Le héros choisit alors de s'exiler à Paris parce que la France et sa langue incarnent la fraternité et parce qu'il n'entend pas trahir son engagement et la mémoire de sa mère.

2.2. Passage d'une langue à une autre

Cette interruption, qui se prolongea durant plusieurs années ressemblait à une attente et probablement donnait déjà un corps à l'écriture à venir. De plus, l'anonymat me convenait ; je le sentais forger en moi un silence différent. (SBS, *LO*, 53)

Et ce fut après plus de vingt ans de lutte pour préserver, d'une part, la langue d'origine, et, d'autre part, pour conquérir celle du rêve ancien et du besoin immédiat que je m'engageai dans ce labyrinthe épars qu'est à mes yeux un roman, n'apportant, en guise de présent, qu'un imaginaire venu d'ailleurs. (HB, *TOA*, 136)

Je suis dans l'attente.

*Un jeune homme qui attend. Ma mère me dit d'attendre que les changements politiques se produisent à Cuba. J'attends aussi que me vienne l'idée qui déclenchera en moi l'envie d'écrire. Poème ? Pièce de théâtre ? Nouvelles ? Écrire, oui, mais dans quelle langue ? En espagnol, ma langue maternelle ? En anglais ? En français ? (EM, *UCP*, 92)*

L'attente est l'élément commun qui relie ces trois écrivains. Au cours de notre étude du corpus et des entretiens, nos écrivains ont déclaré que ce temps leur avait été nécessaire pour effectuer le passage linguistique. Pour des raisons pratiques dans le cas d'Eduardo Manet et de Luis Mizón, pour un désir de rupture avec l'espagnol chez Bianciotti ou un désir d'une unité avec soi-même dans le cas de Silvia Baron Supervielle. Ce passage n'est pas aisé et il demande un travail relevant autant de l'imaginaire que de la langue elle-même³⁵². À un certain moment, nos écrivains, à l'exception de Luis Mizón, se sont sentis dépaysés de l'espagnol. Être dépaysé, selon André du Bouchet, signifie être pris de court dans sa langue et dans son rapport avec les êtres ou les choses : une rupture précède un moment de suspens³⁵³. Nos écrivains rendent compte du passage qu'ils ont réalisé tout en étant conscients qu'ils n'habiteront pas la langue de l'autre, cette autre langue. Ils ne se sentent pas complètement chez eux³⁵⁴ et sont toujours de passage.

En France, Silvia Baron Supervielle avait le sentiment d'être coupée de son pays natal et qu'écrire en espagnol allait l'isoler encore plus³⁵⁵. En Argentine, elle avait rédigé des poèmes, des sonnets et avait publié dans des revues avec aisance, étant imprégnée de l'espagnol³⁵⁶. L'écriture était un besoin, un jeu qui l'engageait à écrire avec ou sans rimes, sans pour autant se sentir une vraie écrivaine. À son arrivée en France, elle est prise d'un mutisme face à la langue française. Elle a alors voulu s'exprimer malgré la peur de se tromper et de mal écrire³⁵⁷. De plus, elle avait besoin de trouver une unité avec elle-même, ce qu'elle a obtenu grâce à la langue française³⁵⁸. Ainsi a-t-elle cherché un territoire dans les langues, un territoire imaginaire³⁵⁹. Face à l'insistance de ses amis proches qui voulaient lire ses poèmes en espagnol, elle décide d'écrire en français. Elle s'est alors rendue compte qu'elle changeait son écriture et elle-même dans ce processus³⁶⁰. Elle n'a pas changé de langue, mais elle en a créé une autre en se réinventant elle-même dans celle-ci : « [...] disons que le fond était peut-être la langue française, mais la forme était une chose inventée par moi. Et donc, je me lisais un peu et je me disais que j'étais en train d'inventer tout » (SBS, Entretien, 11 et 12). En se servant des mots en français, elle a composé des poèmes moins sonores, avec des mots plus

³⁵² Robert Jouanny, *Singularités francophones*, *op. cit.*, p. 123.

³⁵³ André du Bouchet et Alain Veinstein, *Entretiens [...]*, *op. cit.*, p. 82.

³⁵⁴ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 105.

³⁵⁵ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 87.

³⁵⁶ Patrice Martin et Christophe Drevet, *La Langue vue des Amériques et de la Caraïbe*, *op. cit.*, p. 26.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 90.

³⁵⁹ Régine Robin, *L'Amour du yiddish*, *op. cit.*, p. 255.

³⁶⁰ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 87.

transparents, où l'espace règne. Notre écrivaine présente ses premiers poèmes écrits dans cette langue à Hector Bianciotti, qui les transmet à Maurice Nadeau, alors directeur des *Lettres nouvelles*.

Lorsque je me suis remise à écrire, je n'eus pas l'impression d'avoir choisi une langue. C'était un silence, infléchi à peine par l'ombre ; [...] J'ai appris à écrire pour la seconde fois en établissant des listes. L'ombre se peupla ; je devins à mon tour un mot à inventer ou, du moins, quelque chose de repérable qui pouvait être ajouté à la liste. (SBS, *LO*, 80)

La forme de ses poèmes a changé lorsqu'elle a changé de pays et de langue³⁶¹. Silvia Baron Supervielle nous apprend que le processus s'est d'abord fait à tâtons, alignant des mots avec le sentiment de se lancer dans le vide. Sa méconnaissance de la langue a rendu ses poèmes brefs avec une forme dépouillée. Selon Alain Mascarou, « [l]a page offre un cadre au Vide, avec vue sur l'âme. Vide et Réel désignent l'expérience de l'intériorité. Aller vers l'inconnaissable de la langue [...]»³⁶². L'écrivaine pense la langue dans l'espace et dans le vide où elle laisse chaque mot s'exposer au déséquilibre de l'air libre³⁶³. Ainsi « [l]es mots cèdent à l'oubli. Entre les lèvres et les livres, ils ont été dépouillés de sens et des sons » (SBS, *LRI*, 74).

Quand nous changeons de langue, explique Silvia Baron Supervielle, nous la lavons d'une certaine façon. Tout d'abord, cette méconnaissance de la langue est présente et nous nous approchons des mots par instinct³⁶⁴. Pour elle, la langue française est si transparente qu'il est possible de la traverser tandis que l'espagnol est plus sonore. Dans ce dernier, des mots doivent être supprimés pour adoucir les sons chargés de syllabes et de rythmes. Le français l'a orienté vers une forme et un espace, il lui a montré le silence et la dimension des mots sur fond blanc tout en la guidant vers la douceur et la profondeur qu'elle voulait connaître³⁶⁵. Elle s'aperçoit que ces éléments n'émergent pas en espagnol, car la langue est moins malléable, plus éclatante, les répétitions sont visibles et le poème s'évanouit si des mots sonores ne sont pas utilisés³⁶⁶. Au cœur de cette opacité, Silvia Baron Supervielle réinstalle un équivalent matériel d'une vertu perdue : la transparence³⁶⁷. Avec l'écriture, elle provoque une transparence aérienne³⁶⁸. Elle croyait jusque-là que l'écrivain devait guider la

³⁶¹ Silvia Baron Supervielle, *L'Alphabet du feu*, *op. cit.*, p. 18-19.

³⁶² Alain Mascarou, « Choses muettes, tacites images. [...] » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, *op. cit.*, p. 45.

³⁶³ Valère Novarina, *Voie négative*, *op. cit.*, p. 61.

³⁶⁴ Patrice Martin et Christophe Drevet, *La Langue vue des Amériques et de la Caraïbe*, *op. cit.*, p. 27.

³⁶⁵ Marie Odile Germain « Les Deux rivages. Entretien avec Silvia Baron Supervielle », *op. cit.*, p. 14.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Jean Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1955, p. 52.

³⁶⁸ Gérard Genette, *Figures I*, *op. cit.*, p. 93.

langue, mais avec cette transition vers le français, elle a compris que la langue pouvait aussi la guider³⁶⁹. Elle s'est reconnue dans ce « *no man's land* discordant entre soi et la langue » (SBS, *LO*, 53).

La langue française est ce trajet vertical qui, plus qu'à un pays, plus qu'à l'univers, m'attache à l'écriture. Ouverte, elle est séduite par les réalités imaginaires, prédisposée à la traduction, attirée par la mémoire, éblouie par les voyages. (SBS, *ADF*, 57)

La verticalité renvoie au mot qui bouge³⁷⁰, où les sens les plus lointains et les plus contradictoires se superposent. Concevoir le français comme une langue verticale c'est rêver d'une manière de s'affranchir des particularités pour penser l'essence universelle des choses³⁷¹. Cette verticalité nous renvoie au *schibboleth* qui « assure le passage de l'un à l'autre, dans la différence, à l'intérieur du même³⁷² ». Dans ce sens, le français, pour Silvia Baron Supervielle, est « attiré par l'ascension » (SBS, *JSSM*, 277) : en bas se trouve le souvenir et en haut l'espace libérateur. L'écriture trace une verticalité sacrale avec un pouvoir de résonance et de vertige³⁷³. Le français se trouve dans « la ligne, la frontière, le seuil³⁷⁴ ». Sa ductilité favorise l'invention d'une « langue de l'abstrait » (SBS, *ADF*, 137).

Un écrivain en vérité n'a pas de langue. Avec le temps, je compris que j'étais capable de m'en servir sans avoir de tradition. Je me suis prêtée à la langue française. Sa matière souple m'offrait l'occasion de la réinventer. Je crois que je n'aurais pas écrit en français si je n'aimais pas la France. Mais je suis sûre que j'écris dans cette langue parce que je viens d'ailleurs. (SBS, *ADF*, 45)

Ainsi, une langue apprise ou reçue est ressentie, explorée et travaillée jusqu'à être réinventée³⁷⁵. Durant ce processus, il est possible de porter sur soi-même un « *salutaire regard étranger*³⁷⁶ ». Pour Silvia Baron Supervielle, il existe cette liberté de voir les choses différemment et de se laisser entraîner dans un « mouvement », un sentiment qui l'anime et

³⁶⁹ Marie Odile Germain « Les Deux rivages. Entretien avec Silvia Baron Supervielle », *op. cit.*, p. 14.

³⁷⁰ Jean Bessière, « L'Ailleurs de Roland Barthes ou l'assertion de l'origine », dans *Déracinement et littérature*, *op. cit.*, p. 119.

³⁷¹ Lorenza Mondada, « La Construction discursive de l'altérité : effets linguistiques », *Traverse, Zeitschrift für Geschichte, Revue d'histoire*, 1996, p. 59, [En ligne] URL : <http://doi.org/10.5169/seals-9814> Consulté le 14/07/2022.

³⁷² Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1986, p. 59.

³⁷³ Jean Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p. 161.

³⁷⁴ Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, *op. cit.*, p. 108.

³⁷⁵ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 110.

³⁷⁶ Valère Novarina, *Voie négative*, *op. cit.*, p. 48.

dont elle ne sait rien³⁷⁷. Elle utilise le mot « mouvement » dans le sens du XVIII^e siècle, qui se définit par les impulsions, les passions ou les affections. Il est involontaire, car nous ne sommes pas maîtres des premiers mouvements de l'âme³⁷⁸. Passer à une autre langue correspond aussi à la séparation d'un moi instauré pour arriver à une transfiguration de soi et des mots³⁷⁹. Lors de nos échanges, Silvia Baron Supervielle a expliqué que ce mot renvoie au Christ transfiguré, qui est le sens spirituel absolu. La transfiguration est « le miracle des miracles », le seul que Jésus opère sur lui-même³⁸⁰. En effet, « la langue est aussi feu », (SBS, *NC*, 288). Le feu embrasse et transfigure l'écrivaine parce que « [l]a transformation est une quête : un désir désespéré d'être » (SBS, *JSSM*, 192). Épouser une autre langue c'est aussi « sauter hors du corps » (SBS, *JSSM*, 240). Il est possible d'accomplir le miracle d'être face à une langue pour expérimenter une transformation mutuelle. Le cas de Samuel Beckett intéresse l'écrivaine parce qu'il refuse de se laisser absorber par l'anglais et le français. Il maintient un équilibre pour trouver « son langage personnel, détaché de toute expression instituée » (SBS, *ADF*, 54). Selon André du Bouchet, sa propre langue doit devenir une langue étrangère pour toucher le plus intime³⁸¹. Silvia Baron Supervielle n'a pas délaissé l'espagnol, car c'est la langue de sa mère qui incarne le souvenir du pays natal. Dès ses premières publications dans *Lettres nouvelles*, elle a hésité à paraître sous son nom parce que la figure de Jules Supervielle était omniprésente dans sa famille et dans le milieu littéraire français. « Je ne voulais pas, c'était comme si quelqu'un était arrivé de l'Argentine et s'appropriait son nom » (SBS, Entretien, 15). Maurice Nadeau lui a conseillé d'assumer son nom pour s'affirmer comme une écrivaine du Río de la Plata. Elle aime revenir à l'espagnol et refuse de l'oublier³⁸² parce que cela signifierait se laisser assimiler au français. Ainsi, l'écrivaine est « restée au bord des deux langues » (SBS, *ADF*, 44). Il n'est pas nécessaire d'entrer complètement mais de maintenir l'équilibre « sur le bord de la langue » (SBS, *ADF*, 55).

³⁷⁷ Patrice Martin et Christophe Drevet, *La Langue vue des Amériques et de la Caraïbe*, *op. cit.*, p. 26-27.

³⁷⁸ « Mouvement » dans *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2^e édition, tome 2, Paris 1718, [En ligne] URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A2M0993>. Consulté le 02/09/2022 : « Il se dit aussi des différentes impulsions, passions ou affections de l'ame. Mouvement volontaire, mouvement involontaire. Mouvement impetueux. On n'est pas maistre des premiers mouvements. Les mouvements de l'ame. [...] ».

³⁷⁹ Silvia Baron Supervielle, *L'Alphabet du feu*, *op. cit.*, p. 55.

³⁸⁰ « Transfiguration », dans *Dictionnaire de Jésus*, sous la direction de Renaud Sully o.p., par L'École biblique et archéologique française de Jérusalem, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2021, p. 1158.

³⁸¹ André du Bouchet, *Ici en deux*, préface de Michel Collot, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2011, p. 103.

³⁸² Marie Odile Germain, « Les Deux rivages. Entretien avec Silvia Baron Supervielle », *op. cit.*, p. 14.

Au bout d'une quinzaine d'années, j'entendais souvent dans mes rêves des voix françaises. Il s'en fallut de cinq ans que j'écrive, sans m'en rendre compte, la première page d'une nouvelle en français. Je résistai ; on ne substitue pas une vision du monde à une autre comme on passe d'un rêve à un autre dans le sommeil : des milliers de morts ont prononcé les paroles qui se forment dans votre bouche, et il faut s'en montrer digne. (HB, *PLA*, 427)

Nous avons vu que pour Hector Bianciotti une langue représente une vision du monde et celle du français lui convenait davantage. Dans *Le Pas si lent de l'amour*, il raconte sa première prise de conscience sur ce sujet lors de son séjour en Espagne. Le changement de langue a été précédé par un changement d'élocution³⁸³ qui lui a montré les mutations impliquées par « l'adoption d'une autre langue, à laquelle le corps d'emblée s'accorde bien avant que la pensée ne suive » (HB, *PLA*, 235). Parallèlement, se sont produits un malentendu, une illusion linguistique et une incompréhension³⁸⁴ touchant l'espagnol. Les aînés ont à ce point imposé cette langue qu'il s'est révélé impossible de s'entendre avec eux. L'écrivain en vient même à se demander : « Y eut-il de véritable attachement à ma mère ? » (HB, *PLA*, 173). Au-delà du changement de langue, cette démarche émerge d'un désir de rupture avec soi-même ou avec le pays d'origine³⁸⁵. À partir des années 1972-1973, Bianciotti sait qu'il peut s'installer définitivement en France et regarder son passé et son pays natal. Cet événement annonce une rupture qui l'amène à une évolution linguistique. Il commence avec *La Busca del jardín* qui raconte son enfance pampéenne et *El amor no es amado* avec la nouvelle « La barque sur le Neckar », écrite dans son intégralité en français.

Il est possible qu'il s'agisse plus d'une rupture avec l'espagnol³⁸⁶ et que le français se soit imposé en douceur. Bien qu'une première partie de son œuvre ait été écrite en espagnol, Bianciotti craignait que son écriture fût contaminée par le français, car il s'en servait pour écrire des rapports de lecture pour Gallimard et des chroniques littéraires. Il a refusé de vivre dans un état interlinguistique bâtard, c'est-à-dire d'écrire en deux langues³⁸⁷. Le français est présent dans certains de ses livres écrits en espagnol. Dans *Los Desiertos dorados*, Consuelo

³⁸³ Pierre Maury « Un entretien avec Hector Bianciotti », *op. cit.*

³⁸⁴ Régine Robin, *L'Amour du yiddish*, *op. cit.*, p. 254

³⁸⁵ Robert Jouanny, *Singularités francophones*, *op. cit.*, p. 127.

³⁸⁶ Avant de perdre l'usage de la parole, suite à l'aphasie dont il était atteint, Hector Bianciotti a rédigé un dernier texte en espagnol qu'il a confié à René de Ceccatty pour qu'il le traduise en français. « Il y évoquait, dans un style poétique et syncopé, sa toute petite enfance, annonciatrice d'exil, il y parlait des chevaux de la pampa, il y décrivait précisément la flore et la faune [...] » (À ce propos, consulter le livre de René de Ceccatty, *Mes Argentins de Paris*, *op. cit.*, p. 48, 49 et 50). Bien que Bianciotti n'évoquera plus ce texte et qu'il finira par l'abandonner définitivement, nous avons la preuve que la rupture avec l'espagnol n'a pas été complète.

³⁸⁷ Christian Lagarde « De la pampa al quai Conti Hector Bianciotti [...] » dans *Paris y el mundo ibérico e iberoamericano*, *op. cit.*, p. 302.

Perth lit à voix haute une annonce publicitaire « *Diététique et joie de vivre* » (HB, LDD, 77). Deux cas de figure très intéressants apparaissent dans *Detrás del rostro que nos mira*. Le premier est quand Silvia, la fille de Livia, veut mettre sous silence le verbiage de l'espagnol qui envahit ses pensées pour finalement avoir recours au français qui simplifie les mots : « *Je me voyais, no, es demasiado, me voir. Basta* » (HB, DRM, 142). Le deuxième est le gallicisme de sa prose avec « el fin lamentable de Hervé » (HB, DRM, 93) qui se superpose à la formulation en français « la fin lamentable d'Hervé ». Ces exemples montrent que le français s'est infiltré dans l'écriture de Bianciotti et que l'espagnol s'est éloigné discrètement de sa pensée et de ses rêves. Comme il l'explique à Jason Weiss, son espagnol s'est déraciné à cause de la syntaxe française qui s'était superposée. Il se rend alors compte que lorsqu'il écrit, des expressions ou des tournures de phrase typiquement françaises apparaissent³⁸⁸. Il est possible de rapprocher sa démarche de celle de Rodolfo Wilcock quand il délaisse l'espagnol pour l'italien en disant que ce dernier s'épuise (« el castellano no da para más »). Dans l'introduction du volume « Poesie espagnole », il fait part de l'usure de l'espagnol où les poètes ont essayé d'écrire dans un « *qualsiasi dialetto* » pour se libérer des privations de la langue³⁸⁹. Wilcock renonce à la grandiloquence de l'espagnol pour la prose plus dépouillée de l'italien³⁹⁰. Bianciotti travaillait avec des dictionnaires bilingues et analogiques quand il écrivait en espagnol, mais les phrases et les images lui venaient en français et il devait les traduire par la suite³⁹¹. Les mots en espagnol perdaient leur sens au point qu'il s'est produit chez lui un chaos mental (« un marasmo mental »)³⁹². De cette expérience, il ressent les belles lois de l'hospitalité du français qui l'a accueilli sans réserve pour découvrir les joies d'un élan enchanté³⁹³. C'est ainsi qu'en 1981 il écrit en français « La Barque sur le Neckar » et qu'il l'a réécrit en espagnol pour la publication. Cela marque son passage définitif au français.

³⁸⁸ Jason Weiss, « Interview with Hector Bianciotti », *The Village Voice*, 9 mai 1995, coll. Arts Premium, p. 19.

³⁸⁹ Juan Rodolfo Wilcock, *Poesie*, Milán, Piccola Biblioteca Adelphi, 1980, p.167-171. Cité dans Daniela Dorfman, « J.R. Wilcock : "El castellano no da para más" », *Hispanérica*, n° 124, 2013, p. 111 [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/43684235> Consulté le 21/03/2023.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « Les Esprits romanesques », *Apostrophes*, Antenne 2, diffusé le 7 janvier 1983, 71 min. [En ligne] URL : <https://madelen.ina.fr/content/les-esprits-romanesques-78799>

³⁹² Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 118-119.

³⁹³ Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingüe*, *op. cit.*, p. 17.

[...] je compris que je ne me tenais pas en haut mais en bas du temps, et que le jeune homme n'avait été que la langue qu'il parlait, alors que celle-ci n'était plus qu'une nébuleuse enfouie [...] La construction, le moule qui jadis les tenait ensemble, la phrase à l'intérieur de laquelle ils échangeaient leur place jusqu'à se ranger d'une façon qui semblait inévitable, n'avait cessé de se désagréger, de devenir incertaine, mouvante, diffuse, étrangère. Je n'avais plus de langue, l'âme du jeune homme était morte. (HB, *ANA* (FR), 250 et 251)

Dans cette nouvelle, Bianciotti raconte le moment où l'espagnol l'abandonne pour laisser le français s'introduire en douceur. Il n'a pas la certitude que ce dernier l'ait accepté, mais il est certain qu'il « a desséché en [lui] l'espagnol » (HB, *PLA*, 426). Il confie que « la langue française [l']avait refaçonné » (HB, *TOA*, 185). Dans ce processus, les moindres signes de résistance de la langue sont vaincus lorsque ses mots sont remplacés par ceux d'une autre³⁹⁴. Cette « mutilation volontaire³⁹⁵ » ne s'est pas faite par élection. Un concours de circonstances a fait que Bianciotti n'a jamais été un écrivain bilingue parce qu'il ne pouvait plus écrire en espagnol³⁹⁶. Cet événement détermine aussi son entrée dans le milieu littéraire français duquel il obtient une reconnaissance. Il devient un passeur-médiateur entre la France et l'Argentine. Avant de publier son premier roman en français, en 1985, Hector Bianciotti se rend au Piémont, en 1984, pour le dénouement de son histoire avec l'espagnol. Il dépose la langue natale, cette langue géographique imposée par le père pour emprunter définitivement le français qui incarnait « un chemin lent, très lent, exigeant une infinie patience, mais le vrai chemin de la sainteté » (HB, *TOA*, 147). Sa « passion entêtée de la discipline » (HB, *ANA* (FR), 248) lui a permis de s'appropriier, de domestiquer et d'amadouer le français. Il ne cherche pas à maltraiter la grammaire et la syntaxe, mais à y faire advenir quelque chose³⁹⁷. Cependant il est possible de sombrer dans un état de surveillance de soi par crainte de faire des fautes qui lui rappelleraient constamment qu'il est un immigré. Comme le dit Bianciotti, il ne s'agit pas de faire mieux que les autres, de faire en sorte qu'on ne puisse rien lui reprocher³⁹⁸.

³⁹⁴ Julien Green, *Le Langage et son double*, *op. cit.*, p. 214-215.

³⁹⁵ Marie Dollé, « Bilinguisme et écriture : Le cas de Beckett et de Cioran », *L'Esprit Créateur*, n° 2, vol. 44, 2004, p. 12, [En ligne] URL : <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0241> Consulté le 22/03/2023.

³⁹⁶ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « La 500^{ème} », *Apostrophes*, *op. cit.*

³⁹⁷ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 84-85.

³⁹⁸ Pierre Maury, « Un entretien avec Hector Bianciotti », *op. cit.*

Que trahissons-nous de nous-mêmes lorsque nous abandonnons notre langue maternelle ?
Et que faire de ce manque ? (EM, *SDS*, 29)

Cette question a été posée lors d'une rencontre de l'écrivain avec des lycéens en Guadeloupe en 2008. « C'était une très belle question. Une question très profonde que personne ne m'avait posée et je me la suis posée moi-même. Et quelque part c'est vrai parce que je n'ai pas pu continuer à écrire en espagnol » (EM, Entretien, 39). Manet, de son côté, tente de répondre à travers deux de ses livres *La Sagesse du singe* et *Un Cubain à Paris* pour comprendre les raisons qui l'ont amené à faire ce choix. Nous avons vu précédemment que Manet a refusé, lors de son premier séjour à Paris, de parler et de lire en espagnol ou, tout du moins, de limiter son usage. Quand on demande à Mauricio Gomez-Ravel « “en quelle langue rêvez-vous ?” il répond invariablement “en français” » (EM, *SDS*, 8). Rêver en français c'est la conversion totale parce que le français se substitue totalement à la langue première³⁹⁹. Chaque mot murmuré en espagnol « lui tranchait la gorge, lui écorchait l'âme » (EM, *SDS*, 9). L'intrusion de l'espagnol sur ses lèvres et dans ses rêves signifie que cette langue est un caveau secret, ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais le quitter⁴⁰⁰. En effet, l'espagnol est plongé dans un état mutique, connaît un refus de dire⁴⁰¹ où le silence exprime le refoulement par excellence⁴⁰². Écrire dans une autre langue « coûte une partie de soi-même [...] on est comme un traître, on a ça pour la vie » (EM, Entretien, 39).

Maintenant il savait que sa véritable vocation était d'écrire. Il lui sembla que toutes les expériences réalisées jusque-là – le journalisme, le théâtre – n'avaient été qu'un apprentissage qui devait le conduire à l'écriture. Écrire, oui, mais en quelle langue ? Il avait, en fait, très peu écrit en espagnol. [...] Un moment, il avait songé à s'installer à Londres et avait écrit des textes courts en anglais, une tentative peu convaincante. [...] S'il voulait, plus tard, faire venir sa mère, le choix du pays et de la langue était déterminant. (EM, *MAC*, 148)

Le lieu de résidence de l'écrivain conduit au choix de la langue. Eduardo Manet hésite entre l'espagnol, l'anglais, le français et l'italien. Pour lui, « [t]out était une question de nécessité » (EM, *UCP*, 105) et son choix est d'ordre pratique. Il refuse d'écrire en anglais pour des questions politiques et idéologiques. L'idée de s'installer aux États-Unis ou en Angleterre n'est pas envisageable. Pour l'espagnol, il aurait dû habiter dans un pays hispanophone, mais avec les dictatures en Amérique latine et le régime franquiste en

³⁹⁹ Marie Dollé, « Du bilinguisme et écriture [...] », *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁰ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰² Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 109.

Espagne, cela lui était apparu impossible. Il ne lui restait plus qu'à choisir entre le français et l'italien. Manet réfléchit d'abord à la possibilité d'écrire dans la langue de Dante parce qu'il avait déjà rédigé une thèse en langue et littérature italiennes à l'université de Pérouse. Durant cette période, il est partagé entre Paris et Rome, car le français était très présent dans ses pensées. Il ne cesse de réciter les monologues de Corneille, de Racine et de Molière pour ne pas oublier la prononciation qu'il a eu du mal à acquérir. Abonné à la revue *Lettres françaises*, il trouve par hasard un article où les éditions Julliard publient un recueil mensuel de nouvelles d'auteurs inconnus. Ce moment est décisif quant à son passage au français, car il écrit et envoie une nouvelle intitulée « Spirales » : « Dans mon esprit, il s'agit d'un test. Si par hasard la nouvelle est acceptée, ce sera le signe que je peux m'engager sur la voie de la littérature ». (EM, UCP, 109). L'acceptation de son manuscrit le conforte dans son choix qui se consolide avec son deuxième exil de Cuba et son installation définitive à Paris. Manet décide que son destin « c'est la France, c'est d'écrire en français, de vivre à la française, de devenir français » (EM, MAC, 152). À l'origine de ce choix, il y a aussi le mécontentement causé par la situation de l'île qui interdit à un écrivain de vivre librement de ses livres.

L'autre élément évoqué par Manet est la centralisation de l'espagnol et du français obligeant les écrivains des espaces hispanophones et francophones à s'y soumettre. Des écrivains catalans, galiciens, basques ou aragonais ont dû écrire en espagnol pour être reconnus au-delà des frontières. Nicolás Guillén s'est inspiré de l'afro-cubain pour écrire son recueil *Songoro Cosongo* résultant d'un « effort estimable mais sans lendemain, puisque le reste de son œuvre est écrit en espagnol classique » (EM, UCP, 106). Dans l'espace caribéen francophone, un phénomène semblable se propage. Dans *La Sagesse du singe*, Mauricio Gomez-Ravel, écrivain portoricain d'expression espagnole, doit répondre à la question suivante : « Pourquoi écrivez-vous en français, vous qui n'en aviez pas besoin ? » (EM, SDS, 28). Cette question trace une ligne de séparation entre les écrivains d'expression française qui ont, par héritage colonial, cohabité avec une langue imposée, et les écrivains allophones qui adoptent le français sans y être contraints. Les écrivains antillais s'expriment dans une langue qui n'est ni maternelle ni natale, mais qui représente le véhicule de haute culture auquel ils ont accès et qu'ils finissent par maîtriser. Ainsi, le créole est considéré comme un langage vernaculaire et le français comme un langage véhiculaire⁴⁰³. Manet souligne le rapport problématique de l'écrivain antillais envers le français, qui est une langue

⁴⁰³ Roger Toumson « La Littérature antillaise d'expression française. Problèmes et perspectives », *Présence Africaine*, n° 121-122, 1982, p. 131, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1982-1-page-130.htm> Consulté le 01/09/2022.

dominante. Ce rapport est l'enjeu du conflit entre deux histoires, deux cultures et deux pensées. Les écrivains antillais éprouvent un sentiment ambivalent d'admiration et de résistance vis-à-vis de l'assimilation centralisatrice qu'ils subissent⁴⁰⁴. C'est la raison pour laquelle Édouard Glissant plaide pour une désacralisation des langues⁴⁰⁵, pensant que, de nos jours, il n'est plus possible d'écrire de manière monolingue.

En revanche, le choix d'écrire en français ne correspond pas à une assimilation complète. Manet se trouve dans « l'hyphen », c'est-à-dire, au centre sans être ni d'un côté ni de l'autre, représentant un conflit sans solution⁴⁰⁶. Être dans « l'hyphen » implique d'avoir un regard hybride sur les deux langues. La conséquence est que Manet n'est ni un écrivain français, ni un écrivain cubain à part entière. « Je suis loin d'être un personnage français, surtout du point de vue de la langue, et non plus Cubain, parce que quand je vais à Cuba, ils me considèrent comme un étranger. C'est le signe de Gémeaux-Jumeaux qui est ma caractéristique principale » (EM, Entretien, 40 et 41). Cet état intermédiaire est fondamental pour son écriture, car Manet, comme d'autres écrivains exilés, a tendance à ne pas écrire sur le monde qui l'entoure mais sur celui qu'il a laissé⁴⁰⁷. Dans *La Sagesse du singe*, le protagoniste sait qu'il ne sera jamais complètement comme les Français parce qu'il ne peut pas et ne veut pas se priver de son fond culturel⁴⁰⁸.

Pour ne pas se laisser assimiler complètement ni dans une langue ni dans une autre, il pratique ce qu'il appelle « une sorte d'échangisme culturel, puisque [il] aime flirter avec plusieurs langues » (EM, *UCP*, 182). Une pratique visible dans ses pièces de théâtre et ses romans où plusieurs langues s'entrecroisent dans le même texte. Contrairement à Bianciotti, il ne rompt pas définitivement avec l'espagnol, mais il le met à une certaine distance. Il suit les conseils de Samuel Beckett quand il déclare que « [r]ien n'empêche de revenir à sa langue maternelle si l'on éprouve le besoin » (EM, *UCP*, 182). En effet, Beckett plaide pour la mise à distance de la langue maternelle afin de mieux la retrouver et de la voir autrement. Le monolingue a l'avantage d'écrire dans sa langue sans avoir de difficultés, mais il lui est impossible d'entrer dans un autre univers langagier. L'écrivain qui écrit en deux langues a le

⁴⁰⁴ Robert Jouanny, *Singularités francophones, op. cit.*, p. 3.

⁴⁰⁵ Édouard Glissant *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin 1991-2009*, Paris, Gallimard, 2010, p. 109.

⁴⁰⁶ Gustavo Pérez-Firmat, *Sin lengua, deslenguado*, edición de Yannelys Aparicio y Ángel Esteban, Madrid, Cátedra, 2017, p. 16. [Texte original : « El síndrome “hyphen”, estar en el medio queriendo estar y no estar en cada uno de los lados, es un “issue” en el doble sentido de la palabra: un hecho, una realidad, un ejemplar de algo que tiene entidad, y un problema, un conflicto. Algo sin solución: porque existe y siempre va a ser así. Es un asunto de espacio »]

⁴⁰⁷ Gustavo Pérez-Firmat, *Life on the Hyphen, op. cit.*, p. 147.

⁴⁰⁸ Eduardo Manet, *La Sagesse du singe, op. cit.*, p. 110.

sentiment qu'il ne les maîtrisera pas complètement sauf s'il écrit par périodes dans une langue et s'il laisse l'autre de côté⁴⁰⁹. Ainsi, revenir à la langue maternelle est « une façon subtile de retrouver le lien à la mère » (EM, *UCP*, 182) et de revisiter la réalité. Tel un homme avec plusieurs facettes qui se superposent et qui se chevauchent, il porte en lui de multiples langues « qui cohabitent en [lui] et viennent [le] visiter » (EM, *UCP*, 206). Manet est prêt à assumer toutes les langues et toutes les influences culturelles pour vivre dans une « altérité salvatrice⁴¹⁰ » :

Si ma voix se brise/je garde entre deux verres/le pollen de son murmure (LM, *GSI*, 23)

Par rapport aux autres écrivains du corpus, le passage vers le français chez Luis Mizón est singulier. Arrivé en France en 1973, il écrit son œuvre poétique en espagnol. Son œuvre a été traduite en français d'abord par Roger Caillois et, à la mort de celui-ci, par Claude Couffon jusqu'en 2000, année où Mizón décide d'écrire directement en français. Nous avons vu que pour Mizón la notion d'exil diffère de celle des autres écrivains, car pour lui c'est un châtement, un bannissement. Le philosophe espagnol José Gaos a divisé en deux groupes les exilés de la Guerre civile. Les *trasterrados* se sont réfugiés dans des pays hispaniques mais ils gardent leur assise linguistique. Les *desterrados*, se sont réfugiés dans des pays non hispaniques comme la France, l'Angleterre ou les États-Unis, l'éloignement linguistique aggravant l'exil physique⁴¹¹. Luis Mizón fait partie de cette deuxième catégorie et pour intégrer le marché éditorial français il a dû écrire dans cette langue et mettre fin à son statut de poète traduit. Cependant, il n'a souffert ni de la séparation de l'espagnol ni de la nostalgie du paradis linguistique⁴¹². Pour lui, lorsqu'on habite dans un autre pays, il faut assumer de vivre de nouvelles expériences dans une autre langue. Cette dernière devient une matière poétique. Etant donné que la poésie est vie et expérience, il puise ses ressources dans la liberté irréaliste que lui procure le langage pour capter la vie et transmettre l'émotion. L'important est la langue dans laquelle le poète vit ses expériences. S'il s'agit d'une expérience en français il l'écrit en français et il n'est pas alors nécessaire de le faire en espagnol. Nous pourrions dire que Mizón est bilingue dans sa pratique quotidienne de la langue. Mais dans l'écriture, les langues se brouillent et se décentrent, et il les traverse librement.

Il nous a déclaré qu'il pouvait écrire un texte entièrement en français, mais qu'il lui arrivait de le commencer en espagnol avant de passer au français. Le résultat final est le plus

⁴⁰⁹ Gustavo Pérez-Firmat, *Sin lengua deslenguado*, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹⁰ Marie Dollé, « Bilinguisme et écriture [...] », *op. cit.*, p. 16.

⁴¹¹ Gustavo Pérez-Firmat, *Tongue Ties*, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹² Eliane Formentelli, « Bilinguisme et poésie », dans *Du Bilinguisme*, *op. cit.*, p. 102.

important, quelle que soit la langue de départ dans laquelle a été écrit le poème. Dans les deux cas, il écoute la musique intérieure de la langue. Le travail poétique de Mizón invite les langues à une convergence où l'expérience de vie façonne la langue au point de l'élargir.

Et cette idée est forte : l'hospitalité de la langue. [...] Tu offres à ton invitée les moyens de ta maison [...] tu accueilles cette langue avec tes moyens. J'étais proche de cette idée mais je dirais que mon français ce n'est pas la grande maison, il ne l'a jamais été. Ce n'est pas un palais mais justement ce français un peu rachitique, qui était le mien, me suffisait pour ma version d'une poésie latino-américaine. (LM, Entretien, 85)

Comme nous l'avons cité précédemment, l'hospitalité langagière est le plaisir d'habiter la langue de l'autre et de recevoir en soi la langue de l'étranger⁴¹³. Selon Mizón, le français dont il se sert est assez simple mais suffisant pour décrire ce Valparaíso à la beauté pauvre. Le poète ne s'assimile pas à la langue, mais il fait en sorte qu'elle s'accorde aux images et aux expériences vécues dans une autre langue et dans le pays natal. Est-il possible de dire qu'une nouvelle langue est née de son exil et qu'elle peut devenir une sorte de langue maternelle ? À cette question, Mizón répond qu'elle pourrait le devenir et il peut l'accepter parce que le français est venu avec l'exil : « C'est aussi une sorte de naissance, quand même, au point que finalement on ne sait pas tout à fait quel est le lieu de retour⁴¹⁴ ». La mer représente pour l'exilé un chemin vers le pays d'origine qui devient une expérience de la langue maternelle⁴¹⁵.

2.3. Silvia Baron Supervielle, écrivaine-traductrice

Nous avons expliqué que l'écrivaine considère le français comme un trajet vertical ouvert, prédisposé à la traduction. Après l'anglais, le français est une langue relais pour d'autres traductions⁴¹⁶ et il octroie un capital culturel symbolique aux textes traduits. Indiquer dans les traductions à quelle zone géographique appartient l'espagnol du texte a un double objectif : distinguer les réalités culturelles et linguistiques, et conserver le rapport langue mère avec la langue hispano-américaine⁴¹⁷. Ces éléments demandent une prise en compte de la réalité pluriculturelle de la littérature hispano-américaine. Ainsi, plus qu'un intermédiaire, la

⁴¹³ Paul Ricœur, *Sur la traduction, op. cit.*, p. 20.

⁴¹⁴ Sophie Nauleau, entretien avec Luis Mizón, *op. cit.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Yves Chevrel « Avant-Propos », dans Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), *Histoire des traductions en langue française XX^e siècle 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 11.

⁴¹⁷ Laurence Malingret, *Stratégies de traduction : lettres hispaniques en langue française*, Arras, Artois presses université, coll. « Traductologie », 2002, p. 50.

traduction est un processus où se joue tout le rapport avec l'Autre⁴¹⁸. Elle représente cet « entre » fécond où le traducteur peut ouvrir une langue à partir de l'autre, la sortir de son conformisme et la solliciter dans ses capacités⁴¹⁹. Comme l'indique Luis Mizón, la traduction est nécessaire pour faire circuler les littératures⁴²⁰ même si, entre la France et l'Amérique latine, ce rapport a été asymétrique. Grâce à elle, la France a enrichi son capital culturel depuis 1960 et a actualisé ses connaissances dans divers domaines. À partir des années 1980, le nombre de traductions augmente, avec une ouverture aux littératures étrangères. Silvia Baron Supervielle précise que des maisons d'édition, comme José Corti, étaient plus ouvertes aux projets de publication des traductions des auteurs inconnus, sans penser aux ventes⁴²¹. Elle n'est pas une exception. Plusieurs écrivains allophones exilés en France ont fait traduire ou ont traduit eux-mêmes des œuvres de leur pays d'origine.

Plusieurs facteurs ont favorisé la traduction de livres étrangers : l'intensification des échanges sur le marché éditorial de la traduction à la fin des années 1970 avec de nouveaux éditeurs qui attisent la concurrence autour de la littérature étrangère et la mise en place d'une politique d'aide à la traduction⁴²². Dans le premier cas des maisons d'édition ont développé une collection dédiée à la littérature étrangère, notamment les éditions José Corti, avec lesquelles Silvia Baron Supervielle a fait ses premières collaborations. Dans le marché éditorial français des années 1980, d'autres maisons d'édition plus récentes suivent le modèle des plus anciennes, mais elles se spécialisent dans les littératures de certaines régions, des langues et des genres spécifiques⁴²³. Concernant le deuxième facteur, les aides publiques permettent, depuis 1987, de réduire les coûts additionnels dus à l'acquisition des droits et à

⁴¹⁸ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 287.

⁴¹⁹ François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 54.

⁴²⁰ Felipe Gonzalez y Ximena Figueroa Flores, « Viajes y regresos de Luis Mizón », *op. cit.*, p. 158.

⁴²¹ Silvia Baron Supervielle, « Échanges sur la traduction » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, *op. cit.*, p. 131.

⁴²² Gisèle Sapiro, « Chapitre I. Les grandes tendances du marché de la traduction », dans *Histoire des traductions en langue française XX^e siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, p. 114.

⁴²³ *Ibid.* p. 126. Selon Gisèle Sapiro, la maison d'édition Gallimard s'est placée comme une des plus actives quant à la traduction des littératures étrangères. Ont suivi Le Seuil, Fayard, Albin Michel, Grasset, Flammarion, Laffont. Leur position varie selon les langues, les genres et les domaines de spécialisation. Les petites maisons d'édition se spécialisent dans d'autres langues, régions, genres ou thèmes spécifiques. Ces dernières suivent le modèle des maisons d'édition tels que Christian Bourgeois, Actes Sud, Métailié, Liana Lévi, La Différence, Jacqueline Chambon, Maren Sell, Philippe Picquier ou les éditions de l'Aube. Les traductions en espagnol ont connu une hausse significative à partir de 1987, avec un pic vers 1991-1992 suivi d'une chute et d'une remontée en 1995, puis un second pic en 2002. Sauf quelques auteurs latino-américains de grande renommée, les plus récents sont moins connus malgré leur invitation aux Belles Étrangères. Il faut attendre 2009 pour que le Mexique soit l'invité d'honneur au Salon du livre de Paris, suivi de l'Argentine en 2014, événement auquel Silvia Baron Supervielle a participé. À ce propos consulter Gisèle Sapiro, « Chapitre I. Les grandes tendances du marché de la traduction », dans Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), *Histoire des traductions en langue française XX^e siècle 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019.

la rémunération du traducteur. Ce système inclut une prise en charge d'une partie des frais de traduction par une commission spécialisée du CNL (Centre National du Livre). Cette spécificité française, remarque Silvia Baron Supervielle, est importante pour son travail de traductrice.

Passer d'une langue à l'autre ressemble à traduire. On déplace sa vie et on déplace sa langue. La plupart des écrivains qui ont changé de langue adoptèrent celle du lieu où ils établirent leur résidence. (SBS, *ADF*, 55)

Au cours du XX^e siècle, la traduction a été problématisée et elle s'est heurtée à deux questions : elle devient plus exigeante et plus rigoureuse et le traducteur s'émancipe parce qu'il se veut créateur⁴²⁴. Marginalisée par la traductologie, la traduction littéraire se distingue car elle est un acte de création et non une discipline linguistique. Le traducteur possède un type de lecture dite *écrivante*⁴²⁵. Il entreprend un travail de lecture, d'interprétation et de réécriture du texte à traduire. Il a de lourdes et de belles responsabilités⁴²⁶ parce qu'il oriente vers une lecture quasi pragmatique du texte et il situe le lecteur hors de son système culturel. Les traductions rappellent une fois de plus qu'une langue est une réalité vivante, et que traduire équivaut à écrire, tout en conservant la voix de l'écrivain⁴²⁷. Pour Silvia Baron Supervielle, le traducteur est partagé entre le besoin de reproduire et celui de recréer. Il a la capacité de comprendre ce que l'auteur a voulu dire et il peut l'exprimer avec plus de clarté⁴²⁸. À maintes reprises, elle a dit que traduire est, pour elle, une nécessité indissociable de l'écriture : « écrire équivaut à changer de langue et traduire amalgamés » (SBS, *LO*, 55). La traduction est une opération analogue à la création poétique sauf qu'elle se déploie en sens inverse⁴²⁹. Que ce soit dans le cas de l'écrivain ou du traducteur, tous les textes ont leurs origines dans un document antérieur composant un palimpseste, une œuvre infinie⁴³⁰. Il est compliqué de déterminer où commence l'un et où finit l'autre, mais ils se nourrissent de

⁴²⁴ Yves Chevrel, « Avant-Propos », dans *Histoire des traductions en langue française XX^e siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, p. 10.

⁴²⁵ Yves Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 10.

⁴²⁶ Yves Chevrel « Les traductions : patrimoine littéraire ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3 mai-juin, 1997, p. 358.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Silvia Baron Supervielle, *Cambio de lengua para un escritor*, Buenos Aires, Corregidor, 1998, p. 25.

⁴²⁹ Octavio Paz, *Traducción : Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editor, 1971, coll. « Cuadernos marginales », p. 14. [Texte original : « [...] la traducción poética, según me propongo mostrar enseguida, es una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso »]

⁴³⁰ Alberto Manguel, « Lectura de sombras o ¿qué cosa leemos cuando leemos una traducción? », Conferencia de clausura del IV Ojo del Polisemo Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, mayo 2012, publicado en *Vasos Comunicantes*, n° 44, [En ligne] URL : <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2022/08/01/lectura-de-sombras-o-que-cosa-leemos-cuando-leemos-una-traduccion-alberto-manguel/> Consulté le 22/12/2022.

l'écriture. Les langues « sont des matières sensibles appelées à se démembrer et à s'exiler » (SBS, *LO*, 57). Le célèbre « traduttore, traditore », souligne Eduardo Manet, doit être considéré de manière positive. Il signifie que « [c]haque langue a son rythme propre, sa musique, son génie particulier » (EM, *SDS*, 16 et 17). En revanche, Silvia Baron Supervielle trouve que plus qu'une histoire de langues c'est une histoire de rencontre et la traduction est le moyen d'établir un dialogue entre elles⁴³¹. De celui-ci surgit la voix de l'écrivain qui n'a ni langue ni pays, qui reste étranger à jamais et qui circule librement entre les frontières⁴³². La traduction élabore « une littérature indirecte et marginale » (SBS, *CLE*, 23).

Héritière de la culture littéraire du Río de la Plata, Silvia Baron Supervielle emprunte le même chemin que Victoria Ocampo et les collaborateurs de *Sur*. Ce qui change c'est qu'elle traduit des écrivains argentins en français pour faire connaître leur œuvre en France. Il ne faut pas oublier un élément capital dans son parcours : à ses débuts elle était une lectrice de traductions. Être confrontée à des traductions lui a permis d'avoir une expérience de sa langue et de refuser tout repli et tout sentiment d'appartenance à une culture et une langue déterminées⁴³³. Comme l'indique Marc Crépon, « la traduction opère une véritable désappropriation de *ma (notre) langue*⁴³⁴ ». Il est naturel de suivre cette voie en parallèle de l'écriture. La lecture des textes traduits constitue alors une phase d'apprentissage avant l'écriture. Silvia Baron Supervielle alterne écriture et traduction simultanément jusqu'à ce qu'elles se confondent. Le lecteur-traducteur entre en contact avec le texte comme s'il avait engagé une conversation avec quelqu'un d'autre⁴³⁵. Arrivée à Paris, l'écrivaine raconte avoir apporté avec elle des livres de poètes argentins dont elle ne voulait pas se séparer. Une fois qu'elle a effectué son passage vers le français, elle entreprend son travail de traduction, à savoir à partir de 1989 avec *Les Conjurés* de Borges (livre accompagné d'illustrations de Geneviève Asse).

Les écrivains que j'aime lire et traduire semblent ne pas être concernés par l'héritage d'une culture. Il me plaît de me confronter à des textes de toutes les époques mais qui, surgis d'eux-mêmes, évoluent au gré des images et des cadences. La langue est la première fiction de l'écriture. (SBS, *ADF*, 31)

⁴³¹ François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 88.

⁴³² Silvia Baron Supervielle, « Passages » dans *Scènes de la traduction France-Argentine*, *op. cit.*, p. 237.

⁴³³ Marc Crépon, « La Traduction entre les cultures », *Revue germanique internationale*, n° 21, 2004, p. 72, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/rgi/998> Consulté le 19/09/2020.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ André du Bouchet, Alain Veinstein, *Entretiens [...]*, *op. cit.*, p. 39.

Lecture et écriture sont dans un mouvement de relance réciproque qui est la force de toute création⁴³⁶. Pour l'écrivaine, la traduction est la meilleure manière de lire un texte parce qu'elle est plus profonde et plus réfléchie. La lecture invite le traducteur à percevoir les faiblesses de l'écrivain et comment il aurait pu écrire certains passages. Par la lecture, il s'installe un rapport d'amour sacré et indispensable au moment de traduire. Silvia Baron Supervielle, choisit les textes à traduire en fonction de ce rapport direct ou par l'intermédiaire d'un écrivain qui lui en fait découvrir un autre. Ainsi, Borges lui a légué le goût pour les textes de Macedonio Fernandez, ou Silvina Ocampo de laquelle elle a hérité son amour pour l'œuvre de Rodolfo Wilcock. Les textes choisis ont deux éléments communs : ils font écho à sa propre écriture et ils sont inclassables dans un pays et dans une langue.

En lisant Borges, l'écrivaine a le sentiment d'être entourée d'une musique qui traverse la langue et les mots. Au moment de traduire son recueil *Los Conjurados*, elle s'est donné la tâche de reproduire cette musique et ces accents. Entre le poète argentin Roberto Juarroz et la poétesse uruguayenne Ida Vitale, un trait commun existe. Le premier se situe à l'extrême du langage le plus concentré, dépouillé et rigoureux⁴³⁷, et la deuxième a un langage limpide, d'une originalité absolue, cultivant une distance sans frontières qui donne le sentiment d'une proximité incomparable⁴³⁸. Alejandra Pizarnik et Silvina Ocampo sont liées par l'exil du langage. La langue claire et simple d'Alejandra Pizarnik est due à sa double appartenance argentine et russe, alimentant le sentiment de venir de nulle part et de n'appartenir à nulle part⁴³⁹. Silvina Ocampo a appris dans sa jeunesse plusieurs langues, dont l'anglais et le français. Au fil de son œuvre, elle s'est sentie étrangère dans sa langue et elle a eu le sentiment d'en inventer une pour soi⁴⁴⁰. En traduisant Marguerite Yourcenar en espagnol, Silvia Baron Supervielle a trouvé que ses univers, aussi éloignés qu'ils soient, ressemblent à ceux de l'écrivaine française. L'écriture de Yourcenar l'a aidée à réinventer la sienne. Comme tous les autres écrivains sur lesquels elle a travaillé, elle ne saurait lui attribuer une nationalité : « La patrie de Marguerite Yourcenar s'appelle l'Univers » (SBS, *PTL*, 17).

⁴³⁶ Roland Barthes, *La Préparation du roman [...]*, *op. cit.*, p. 315.

⁴³⁷ Silvia Baron Supervielle « Paroles liminaires » dans Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, trad. de l'espagnol Silvia Baron Supervielle, Paris, José Corti, 1993, non paginé.

⁴³⁸ Silvia Baron Supervielle « Introduction » dans Ida Vitale, *Ni plus ni moins*, traduction de l'espagnol (Uruguay) par Silvia Baron Supervielle & François Maspero, introduction de Silvia Baron Supervielle, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 10.

⁴³⁹ Silvia Baron Supervielle « Exil du langage », dans Alejandra Pizarnik, *Journaux 1959-1971*, édition établie et présentée par Silvia Baron Supervielle, trad. de l'espagnol (Argentine) par Anne Picard, titre original, *Diarios*, Paris, José Corti, 2010, p. 11-12.

⁴⁴⁰ Silvia Baron Supervielle, « Les visages des mots » dans Silvina Ocampo, *Poèmes d'amour désespéré*, *op. cit.*, p. 9.

Traduire c'est déchiffrer, clarifier. Nul ne peut modifier l'univers de l'écrivain. Il tente de faire son portrait, mais d'une part, il est conscient de ses répétitions et, de l'autre, il ne se reconnaît pas dans le miroir de la page, comme lorsqu'il s'écoute parler dans un enregistrement [...] Plus que les mots et leur signification, plus qu'une langue, je tente de traduire cet univers. (SBS, *ADF*, 109 et 110)

Silvia Baron Supervielle fait savoir que pour traduire il faut partir sans langue⁴⁴¹. Le point de départ est une « avant-première langue » qui reste à inventer comme si elle n'apparaissait que dans la traduction⁴⁴². Selon Sergio Waisman, pour Borges, ne pas connaître la langue source du texte original est la condition qui permet au lecteur de profiter d'un grand nombre de versions⁴⁴³. Il faut être ramené à un non-savoir qui est toujours le point du départ⁴⁴⁴. Une position qui va à l'encontre du principe de la langue française et de son homogénéité essentielle renforcée par un classicisme qui continue à se perpétuer⁴⁴⁵. Traduire c'est transcrire la voix, les accents et la manière d'écrire d'un auteur. Il faut expatrier et rapatrier⁴⁴⁶ un texte avec des transmigrations et transgressions subtiles afin de franchir la barrière de la langue⁴⁴⁷. Le français devient une matière souple, malléable et neutre au point de donner l'impression que le texte source a été écrit dans cette langue. Pour atteindre ce résultat, les usages d'une langue ne doivent pas être versés dans la langue d'accueil. Chaque écrivain demande une traduction particulière. Il n'existe pas de règle générale applicable. Traduire, selon Umberto Eco, c'est « dire presque la même chose⁴⁴⁸ », en obéissant au principe d'une négociation entre les langues. Comme pour l'écriture, Silvia Baron Supervielle invente la langue à mesure qu'elle traduit. Il faut trouver en français le mot qui peut retranscrire les accents et le rythme du texte source. Il s'agit de découvrir ce langage de fond, l'univers de l'auteur et la manière avec laquelle l'écrivain a choisi de placer les mots⁴⁴⁹. Cet

⁴⁴¹ Silvia Baron Supervielle, « Échanges sur la traduction » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁴² François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, éd. Fayard, coll. « Ouvertures », 2009, p. 289.

⁴⁴³ Sergio Waisman, *Borges and translation. The irreverence of the periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, p. 52.

⁴⁴⁴ André du Bouchet, Alain Veinstein, *Entretiens [...]*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁴⁵ Jacqueline Risset, « L'Enjeu musaïque. Sur le traduire » *Revue de la BNF*, n° 38, 2011, p. 8, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-defrance-2011-2-page-5.htm> Consulté le 26/12/2022.

⁴⁴⁶ André du Bouchet, *Ici en deux*, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁴⁷ Julio Cortázar, « Translate, traduire, tradurre : traducir » Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, [En ligne] URL : <https://www.cervantesvirtual.com/obra/translate-traduire-tradurre-traducir/> Consulté le 23/12/2022.

⁴⁴⁸ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, titre original, *Dire quasi la stessa cosa : esperienze di traduzione*, Paris, Grasset, 2003, p. 9.

⁴⁴⁹ Silvia Baron Supervielle, « Passages » dans *Scènes de la traduction France-Argentine*, *op. cit.*, p. 238.

acte oblige à retoucher le texte et à travers lui quelque chose qui peut définir l'instant « précédant la création, celui [où] existaient encore plusieurs possibilités⁴⁵⁰ ».

Pour Silvia Baron Supervielle, il est essentiel de conserver la forme initiale du poème. En traduisant la forme, les mots doivent être posés avec une quantité similaire de syllabes, de consonnes et de voyelles. Cette opération permet de ne pas déformer la voix de l'écrivain, mais cela s'avère une tâche difficile parce qu'obtenir une accentuation équivalente est essentiel pour restituer le poème. D'après elle, « [la] littérature n'est pas une langue mais un auteur » (SBS, *CLE*, 27). L'écrivain crée sa propre langue au sein de la langue et la traduction doit la recréer. De plus, il faut calquer la musique du texte cible sur celle du texte source, fût-elle masquée, entrecoupée ou confinée au silence. Nous verrons ainsi quelques exemples pour comprendre la manière dont Silvia Baron Supervielle met en pratique ces règles avec l'exemple d'Arnaldo Calveyra, de Silvina Ocampo et d'Ida Vitale.

De nuevo ante tus ojos el espejo de proferir/palabras, intocado espejo, de nuevo intacto,
/desprovisto, por momentos, de hombre.

¿Pregunta acaso, te pregunta acaso? /Nadie en él. Nadie a través suyo.

A nouveau devant tes yeux le miroir de proférer/des mots, miroir, intouché, à
nouveau/intact, dépourvu, par moments, d'homme.

Questionne-t-il, te questionne-t-il ? /Personne en lui. Personne à travers lui⁴⁵¹.

Elle a respecté la forme et le fond du texte source dans le texte cible. Elle recrée le même effet qu'Arnaldo Calveyra a donné à ses vers, notamment avec le mot « proferir ». Silvia Baron Supervielle choisit le mot « proférer ». Ces mots ont presque la même signification : prononcer à voix haute. Dans la deuxième strophe, Arnaldo Calveyra emploie le mot « acaso » qui a différentes significations en espagnol : le hasard, l'incertitude, la négation ou la contingence. Il n'existe pas d'équivalent en français mais Silvia Baron Supervielle récupère l'effet du mot dans le texte cible avec « Questionne-t-il, **te** questionne-t-il ? » qui apparaît dans le texte source : « ¿Pregunta acaso, **te** pregunta acaso ? ». Elle suit la scansion d'Arnaldo Calveyra pour reproduire la construction sonore des vers. Ainsi, nous avons deux cas de figure. Dans le premier, l'écrivaine recourt à un mot ressemblant à celui

⁴⁵⁰ Jacqueline Risset, « L'Enjeu musical. Sur le traduire », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁵¹ Arnaldo Calveyra, *Le Livre du miroir. Poèmes*, trad. de l'espagnol, Argentine, par Silvia Baron Supervielle, éd. bilingue, Arles, Actes Sud, 2000, p. 8-9.

du texte source et tombe juste. Dans le deuxième, elle remplace la signification d'un mot pour recréer l'univers d'Arnaldo Calveyra,

CASTIGO

Transformará Minerva tus cabellos/en serpientes y un día al contemplarte/como en un templo oscuro, con destellos/seré de piedra, para amarte

CHÂTIMENT

Minerve transformera en serpents/tes cheveux et un jour, en te contemplant/comme dans un sombre temple qui scintille,/je serai de pierre pour t'aimer⁴⁵².

Dans le cas du poème de Silvina Ocampo, notre écrivaine situe différemment les mots du texte cible pour recréer le « tissu textuel des rythmes secrets⁴⁵³ ». Elle fait la modification suivante : « Transformará Minerva tus cabellos/en serpientes » à « Minerve transformera en serpents/tes cheveux ». Le rythme prime et ne change rien au sens lexical⁴⁵⁴ du poème. Pour que le texte cible fonctionne d'un point de vue rythmique, elle prend en compte l'intensité de la prononciation en dépit de la place des mots. Le rythme rappelle au lecteur qu'il s'agit d'une incantation, d'un chant traversé par un courant⁴⁵⁵. La traductrice transpose aussi le silence. C'est le cas avec Ida Vitale et les blancs qui apparaissent dans un de ses poèmes

OBLIGACIONES DIARIAS

Pero no pienses,
no procures,
teje.

De poco vale hacer memoria,
buscar favor entre los mitos.
Ariana eres sin rescate
y sin constelación que te corone⁴⁵⁶.

OBLIGATIONS QUOTIDIENNES

Mais ne pense pas,
n'essaye pas,
tisse.

Il ne sert à rien de faire mémoire,
de chercher une grâce entre les mythes.
Ariane sans rançon
et sans constellation qui te couronne.

⁴⁵² Silvina Ocampo, *Poèmes d'amour désespéré*, op. cit., p. 40-41.

⁴⁵³ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, op. cit., p. 90.

⁴⁵⁴ Henri Meschonnic, *Poétique de traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 104.

⁴⁵⁵ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galey*, Paris, le Centurion, 1980, p. 210-211.

⁴⁵⁶ Ida Vitale, *Ni plus ni moins*, op. cit., p. 40-41.

Selon Silvia Baron Supervielle, il est nécessaire de traduire le silence, car c'est une partie importante du texte qu'il ne faut pas dédaigner. « Traduire le silence d'une langue étrangère rapproche les deux versions : la distinction des langues se dissipe » (SBS, *ADF*, 109). Comme les mots, le silence fait partie du rythme à transposer dans le texte cible. Un silence implique d'autres silences. Il se crée une unité préverbale plus profonde qui renvoie au silence antérieur aux paroles⁴⁵⁷. Conserver les espaces en blanc, c'est vouloir reproduire le souffle qui fait trembler les mots qu'Ida Vitale a choisis. Le silence en français n'est pas le même que celui en espagnol et il dépend de la manière dont la phrase a été construite⁴⁵⁸. Dans cet exemple, l'écrivaine construit le poème de manière à pressentir la séparation au moment où « cette *incertitude des signes* [...] permet de respirer⁴⁵⁹ ».

D'ailleurs il nous semble intéressant de comparer la traduction française que Silvia Baron Supervielle a faite d'un texte espagnol avec celle d'un autre traducteur. L'occasion se présente avec le recueil de poésie de Jorge Luis Borges, *Los Conjurados*. En effet, elle a lu et admiré ce livre, raison pour laquelle elle décide de traduire et de présenter son travail à Borges de passage à Paris. Après avoir lu les traductions, Borges les choisit pour qu'elles soient publiées en français. Le livre, illustré par Geneviève Asse, a été publié par un éditeur de Genève, Jacques T. Quentin en 1990. Silvia Baron Supervielle a expliqué, à différentes reprises, qu'elle a une grande affinité avec la poésie de Borges. En traduisant *Los Conjurados*, elle a le sentiment de retranscrire l'âme de cet écrivain argentin qui a déjà été traduit par d'autres traducteurs français.

La memoria no acuña su moneda. /Y sin embargo hay algo que se queda/y sin embargo hay algo que se queja⁴⁶⁰.

Selon Borges le processus d'écriture commence avec une révélation impliquant d'utiliser les mots avec modestie et sans aucune prétention⁴⁶¹. Dans les vers cités ci-dessus, situés à la fin du poème « Son los ríos », (« Sont les fleuves »), nous avons deux versions traduites qui diffèrent légèrement du texte source. Il n'est pas question de juger la qualité des traductions, mais de voir comment Silvia Baron Supervielle veut atteindre le mystère de l'écriture de Borges.

⁴⁵⁷ Lisa Block de Behar, « Traduire le silence (sur les antinomies de la traduction) », *Comparaison*, n° 10, 1999, p. 51.

⁴⁵⁸ Silvia Baron Supervielle, « Échanges sur la traduction » dans *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁵⁹ Gérard Genette, *Figures I*, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁶⁰ Jorge Luis Borges, *Los Conjurados*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 27.

⁴⁶¹ Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 31.

La mémoire ne frappe plus sa monnaie. /**Mais il y a cependant** quelque chose **qui dure**,
/**mais il y a cependant** quelque chose **qui pleure**⁴⁶².

La mémoire ne frappe **pas** sa monnaie. /**Et cependant** quelque chose **survit**/et **cependant**
quelque chose **gémît**⁴⁶³

Dans la première version, le traducteur a ajouté la conjonction « **mais** » pour accentuer l'opposition « **cependant** ». Pour sa part, Silvia Baron Supervielle veut « entrer dans [l]a voix » (SBS, *LDLB*, 180) de Borges quand elle choisit directement l'opposition « **cependant** ». La voix de Borges entraîne l'écrivaine à traduire littéralement le poème en se passant de tout ce qui est superflu tout en respectant la ponctuation. Dans le texte source Borges écrit « **hay algo que se queda** » et « **hay algo que se queja** » pour exprimer comment les traces infimes de la mémoire deviennent une plainte. Dans la première version, le traducteur opte par « quelque chose **qui dure** » et « quelque chose **qui pleure** ». En revanche, notre écrivaine a voulu recréer l'effet de la mémoire qui veut plutôt s'envoler que de s'inscrire. Alors elle choisit « **quelque chose qui survit** » et « **quelque chose gémît** » ce qui lui permet de poursuivre les accents sonores et les inflexions employées par Borges. Elle suit la quête de Borges qui allait à la recherche « de toutes les mémoires et en particulier de celle qui recèle un souvenir impossible⁴⁶⁴ ».

Toutefois, notre analyse serait incomplète si nous n'abordions pas le travail de Silvia Baron Supervielle dans le sens inverse, c'est-à-dire du français vers l'espagnol. Dans l'avant-propos d'*Une reconstitution passionnelle*, Silvia Baron Supervielle raconte sa rencontre avec des poèmes de Marguerite Yourcenar intitulés *Sept poèmes pour une morte*, publiés dans la revue *Le Manuscrit autographe* (1926-1933) dirigée par Jean Royère. Elle est fascinée par l'écriture de Yourcenar qui semble s'être « échappée du XIX^e siècle » (SBS, *PTL*, 9). À travers la maison d'édition Gallimard, elle contacte Marguerite Yourcenar qui lui offre son recueil de poèmes *Les Charités d'Alcippe* (1956) où figurent les sept poèmes. Préalablement, elle avait repéré à la Bibliothèque nationale le recueil *Les Dieux ne sont pas morts* et elle avait choisi de traduire les poèmes « Autrefois » et « Vesper ». Elle nous a raconté que Marguerite Yourcenar avait

⁴⁶² Jorge Luis Borges, *Œuvres Complètes*, t. II, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès ; traductions par Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 933.

⁴⁶³ Jorge Luis Borges, *Les Conjurés*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Silvia Baron Supervielle, Genève, Jacques T. Quentin, éditeur, 1989.

⁴⁶⁴ Silvia Baron Supervielle, « L'homme menacé » dans Jorge Luis Borges, *Poèmes d'amour*, édition bilingue, avant-propos de María Kodama, édité, préfacé et traduit de l'espagnol (Argentine) par Silvia Baron Supervielle, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2014, p. 8.

accepté les traductions sans demander de correction. Avec son approbation, elle publie *Las Charités d'Alcippe* dans une édition bilingue chez Visor Libros, à Madrid en 1983.

*Ceux qui nous attendaient, se sont lassés d'attendre,/Et sont morts sans savoir que nous allions venir,
/Ont refermé leurs bras qu'ils ne peuvent plus tendre,/Nous léguant un remords au lieu d'un souvenir.*

Cansados de esperar, los que nos esperaron,/Murieron sin saber que estábamos llegando,
/Sus brazos abiertos despacio se cerraron/Y en vez del recuerdo, vino el pesar
temblando⁴⁶⁵.

Le premier défi rencontré par Silvia Baron Supervielle fut de transformer l'espagnol en une langue moins sonore et moins rythmique. Pour arriver à ce résultat il a fallu neutraliser ou, comme le suggère Borges, « décolorer⁴⁶⁶ » l'espagnol pour recréer la voix de Yourcenar. Prenons l'exemple des premier et quatrième vers composés de douze syllabes :

Ceux/qu/nous/at/ten/daient,/se/sont/las/sés/d'at/tendre

Ont/re/fer/mé/leurs/bras/qu'ils/ne/peu/vent/plus/tendre

Les rimes du texte source ont obligé Silvia Baron Supervielle à compter les syllabes et à changer les mots finaux dans le texte cible⁴⁶⁷ :

Can/**sa**/dos/**dees**/pe/rar/los/que/nos/es/pe/**ra**/ron

Sus/**bra**/zos/a/**bier**/tos/des/**pa**/cio/se/ce/**rra**/ron

Silvia Baron Supervielle recrée l'alexandrin du texte source en utilisant treize syllabes dans le texte cible. Ce type de sonnet en alexandrins est une variante introduite en espagnol par Rubén Darío. L'écrivaine emploie l'alexandrin tridecasyllabe (tridecasílabo), très peu utilisé en espagnol sauf par le passé avec des écrivains romantiques tels que Gertrudis Gómez de Avellaneda et les modernistes Ricardo Jaimés Freyre, José Santos Chocano et Rubén Darío. Dans ce type de vers le dernier accent tonique porte sur la 12^{ème} syllabe métrique qui peut être simple ou composée⁴⁶⁸. Pour que le texte cible soit un reflet du texte source, la traductrice a dû choisir des mots à partir de leurs nombres de syllabes.

⁴⁶⁵ Marguerite Yourcenar, *Las caridades de Alcippe y otros poemas*, traduction de Silvia Baron Supervielle, Madrid, Visor Libros, 2011, p. 68-69.

⁴⁶⁶ Jorge Luis Borges, *El Aprendizaje del escritor*, édition de Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern et Frank MacShane, traduction de Julián E. Ezquerro, titre originel, *Borges on Writing*, España, Penguin Random House, 2015, p. 77.

⁴⁶⁷ Silvia Baron Supervielle, «Prólogo» dans Marguerite Yourcenar, *Las caridades de Alcippe [...] op. cit.*, p. 7.

⁴⁶⁸ Madeleine Pardo et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, ouvrage publié sous la direction de Bernard Darbord, 3^e édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, coll. « 128 Langues », 2010, p. 67.

MACROCOSME

*Soleils, ex-voto des ténè**bres**,/Cœurs palpitants, cœurs transpercés,/Larmes d'argent des draps funè**bres**,
/Soleils, je passe et vous passe**z**.*

MACROCOSMO

*Astros, exvotos de oscuridad,/Corazones clavados latiendo,/Lágrimas de plata y de
piedad,/Astros, como yo, yendo y cayendo⁴⁶⁹.*

Concernant les homophonies, l'écrivaine a transféré l'allitération du texte source dans le texte cible. À la place du mot « soleil » elle opte pour le mot « astro » parce qu'ils ont la même quantité de syllabes, ce qui permet de conserver au poème la même structure. Elle ne fait pas une traduction littérale mais une recréation de l'original. Pour Silvia Baron Supervielle, plus qu'un idiome il s'agit de traduire la langue de Marguerite Yourcenar⁴⁷⁰. D'après tous les exemples cités, notre écrivaine comprend que « [t]raduire veut dire faire renaître une voix [...] Traduire signifie le convertir sans langue » (SBS, *LDLB*, 150).

La traduction serait une langue *self*, terme que Marguerite Yourcenar emprunte à Paul Valéry, pour donner un nom à une langue accessible à tous⁴⁷¹. Une idée déjà évoquée dans sa correspondance avec Silvia Baron Supervielle qui comprend que la littérature et la traduction échappent aux genres et surtout au poids historiques des langues. Pour notre écrivaine les divergences s'effacent au profit de la langue *self* qui s'envole pour devenir une « langue stellaire » (SBS, *ADF*, 111). Silvia Baron Supervielle préfère travailler avec la poésie. Elle considère qu'elle est synonyme de la traduction : « elles ont une audace égale, détachée des matières, et un égal désir de dire tout avec rien » (SBS, *ADF*, 113). La traduction est une forme de partage entre l'auteur et le traducteur qui mêlent leurs voix. Silvia Baron Supervielle s'est d'abord initiée à la lecture de textes traduits, avant de passer à l'écriture. La traduction représente aussi un mystère parce qu'elle rend sa propre langue à la fois étrangère et plus proche⁴⁷². Afin de préserver le mystère d'un texte, il ne faut pas dévoiler tous ses secrets. Selon Alberto Manguel, les bonnes traductions laissent des zones d'ombre, en faisant confiance aux capacités créatives du lecteur⁴⁷³. Silvia Baron Supervielle continue à préserver ce mystère par l'écriture et la traduction.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 84-85.

⁴⁷⁰ Silvia Baron Supervielle, «Prólogo» dans Marguerite Yourcenar, *Las caridades de Alcipo*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁷¹ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts [...]*, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁷² André du Bouchet, *Ici en deux*, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁷³ Alberto Manguel, « Lectura de sombras [...] », *op. cit.*

2.4. L'autotraduction, un chemin à double sens

D'une manière générale, l'autotraduction peut se définir comme la traduction qu'un auteur fait de son propre texte vers sa langue maternelle ou une langue étrangère. Le préfixe « auto » rappelle que l'auteur assume le double rôle de traducteur et de créateur, le texte autotraduit donnant lieu à une seconde création⁴⁷⁴. Parce qu'une autotraduction est une traduction, l'auteur est confronté aux mêmes contraintes⁴⁷⁵. Ce type de texte ne peut être considéré ni comme la continuité d'un texte bilingue ni comme une alternance de langues (*code-switching*), mais comme « une répétition qui est aussi une séparation, un saut, un seuil⁴⁷⁶ ». Dans le contexte hispano-américain, la traduction et l'autotraduction vers l'anglais, le français ou l'italien ont été des pratiques courantes à partir des XIX^e et XX^e siècles⁴⁷⁷. Par exemple, Vicente Huidobro, écrivain bilingue, a eu recours à l'autotraduction de façon créative⁴⁷⁸. Chez Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón, l'autotraduction ouvre un passage horizontal qui leur confère le statut d'agents interculturels. Il s'agit d'aller au-delà d'une tension binaire entre deux langues et de générer une œuvre interculturelle singulière en deux discours⁴⁷⁹. L'exil a provoqué l'autotraduction, et nos écrivains se sont engagés à rester en relation avec leur langue maternelle⁴⁸⁰. Il faut prendre en compte deux aspects importants qui caractérisent nos auteurs. L'écrivaine a dû reprendre son œuvre une deuxième fois en décentrant l'espagnol pour qu'il adopte les accents de sa poésie en français. Le poète chilien ne considère pas que son écriture adopte la voie autotraductive, mais celle de l'écriture simultanée en deux langues.

⁴⁷⁴ Alessandra Ferraro, Rainier Grutman « Avant-propos. L'autotraduction littéraire : cadres contextuels et dynamiques textuelles » dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, p. 10.

⁴⁷⁵ AUTOTRAD équipe de recherche sur l'autotraduction, Département de Traduction et d'interprétation de l'Université Autonome de Barcelone, Espagne), « L'Autotraduction littéraire comme domaine de recherche », *Atelier de Traduction*, n° 7, 2007, p. 92.

⁴⁷⁶ Rainier Grutman, « La Double dynamique verticale et l'autotraduction » dans Anna Lushenkova et Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et Autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte-s », 2019, p. 18.

⁴⁷⁷ Parmi les écrivains hispano-américains qui se sont autotraduits figurent les écrivains argentins : Manuel Puig, Juan Rodolfo Wilcock, Alfred Ébelot, Beatriz Badikian, Alicia Borinsky, Ariel Dorfman, Juan Gelman, Marcelo Lobera, Carlos Sánchez et Silvia Baron Supervielle. À ce propos consulter l'article de Rainier Grutman et Maria Laura Spoturno, « Veinte años de estudios sobre la autotraducción : una entrevista con el profesor Julio-César Santoyo », *Mutandis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, n° 1, vol. 15, 2022.

⁴⁷⁸ Marcos Eymar, « La Asincronidad de las lenguas : la autotraducción y la búsqueda de la modernidad en la obra de Vicente Huidobro » dans Lila Bujaldón de Esteves, Belén Bistué, Melisa Stocco (ed.), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts. Europe and the Americas*, Switzerland, Palgrave Macmillan, 2019, p. 169.

⁴⁷⁹ Jan Hokenson « History and the Self-translator » dans Anthony Cordingley (ed.), *Self-Translation. Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury Academic, 2013, p. 54.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 56.

Les raisons pour lesquelles un écrivain décide de s'autotraduire ne sont pas toujours faciles à déterminer et elles varient au fil du temps. Il est certain que ce choix est influencé par des facteurs externes⁴⁸¹. Silvia Baron Supervielle a pris beaucoup de temps avant de se décider à le faire. Dans un entretien avec Axel Gasquet, elle dit n'avoir pas envisagé de franchir ce pas, car elle avait perdu un peu son espagnol⁴⁸². Cette réponse confirme ce qu'elle avait déjà déclaré dans un entretien avec Jason Weiss, où l'autotraduction lui semblait une tâche extrêmement complexe. Cependant elle avait le désir de voir publiés ses livres en espagnol et si un éditeur lui demandait de s'autotraduire elle se sentait capable de le faire, surtout ses poèmes⁴⁸³. À la demande d'Adriana Hidalgo, maison d'édition argentine qui avait auparavant traduit deux de ses livres⁴⁸⁴, elle décide d'autotraduire ses recueils de poésie. Pour que les textes soient conformes à ses exigences, elle travaille sur quatre-vingts pour cent de ses poèmes pendant une période de trois ans. Le résultat se retrouve dans le volume *Al margen/En marge* (2013). Dans le cas de Luis Mizón, comme nous l'avons mentionné, il a été traduit en français mais à partir de son passage vers cette langue, il décide de publier ses recueils soit entièrement en français, soit dans une version bilingue espagnol-français.

Ce choix ou cette stratégie d'écriture implique un pacte autotraductif. Chacun de nos écrivains déclare que son texte a été traduit par ses soins, témoignant du double rôle qu'ils jouent : auteur et traducteur⁴⁸⁵. Cette mention peut être affichée sur la couverture, sur la quatrième de couverture ou dans le paratexte. Elle signifie que le texte est passé par une médiation et qu'il n'appartient pas à un seul champ littéraire. Dans le cas de *Al margen/En marge*, il est indiqué sur la couverture et dans le paratexte qu'il s'agit bien d'une autotraduction faite par Silvia Baron Supervielle en collaboration avec les traducteurs argentins Eduardo Berti, Vivian Lofiego, Diego Vecchio et Axel Gasquet. Dans le paratexte intitulé « Mensaje a mis dos orillas » (« Messages à mes deux rivages »), elle revendique son appartenance littéraire et culturelle tout en signalant sa démarche autotraductive. De même, dans le recueil *Ammonite* (2008) de Luis Mizón, il est noté sur la couverture qu'il a été traduit par le poète et qu'il est publié en format bilingue. Dans ces deux cas, un contrat de lecture s'établit avec le lecteur et les choix esthétiques et poétiques des auteurs sont affichés. En revanche, il arrive qu'aucune indication ne soit présente, ni sur la couverture ni dans le paratexte. Le recueil de

⁴⁸¹ Eva Gentes « ...Et ainsi j'ai décidé de me traduire. Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs » dans *L'Autotraduction littéraire*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁸² Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁸³ Jason Weiss, « Entrevista a Silvia Baron Supervielle », *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸⁴ Il s'agit de *La Orilla oriental* (2004) et *La Forma intermediaria* (2008).

⁴⁸⁵ Alessandra Ferraro « "Traduit par l'auteur". Sur le pacte autotraductif » dans *L'Autotraduction littéraire*, *op. cit.*, p. 122.

Luis Mizón *26 poèmes pour Frédéric Jacques Temple* (2020) a été publié et édité dans une édition bilingue au Mexique, par la maison d'édition La Cartonera, et *Poèmes lus par la mer* (2022) a été publié en France par Aencrages & co. Nous sommes face à ce qu'Alessandra Ferraro appelle un « pacte zéro » : bien que ce ne soit pas indiqué, nous voilà en présence d'une pratique autotraductive⁴⁸⁶.

Cette démarche demande aussi de respecter le processus à suivre de la traduction : la lecture, l'interprétation et la reformulation du texte source dans le texte cible⁴⁸⁷. La seule différence est que le texte original et le texte traduit sont faits par le même auteur qui peut se réserver le droit d'en modifier ou d'en altérer la substance. Au moment d'écrire ses poèmes, Silvia Baron Supervielle s'est servie du français et de la sonorité plus douce de ses mots. Au moment de s'autotraduire, elle a dû repenser l'espagnol pour qu'il s'adapte à cette douceur. Elle reprend le procédé qu'elle avait employé avec la traduction : établir un dialogue entre les deux langues, mais cette fois-ci dans le sens inverse. Elle renoue avec sa langue maternelle en se laissant guider par ses accents. Ce processus inclut un travail de relecture et de correction de ses poèmes⁴⁸⁸. Elle est d'abord lectrice avant de devenir traductrice. Cette fois elle lit ses propres poèmes sans avoir à déchiffrer la démarche créative⁴⁸⁹. L'autotraduction lui a permis d'avoir un œil critique sur ces premiers écrits et de les corriger. Elle raconte qu'une des difficultés a été de concilier la douceur et la transparence du français avec la sonorité de l'espagnol. Au moment de traduire ses poèmes, elle a pris soin que la sonorité soit atténuée tout en veillant à ne pas la faire disparaître totalement. Plus qu'une simple expérience textuelle, elle a le sentiment de s'inventer à nouveau, mais dans sa propre langue.

P'aube commence/l'ombre et l'autre/jour me laisse/comme la nuit/cessante

el alba alza/la sombra y el día/nuevo me deja/como la noche/expirante⁴⁹⁰

Comme pour la traduction, l'écrivaine conserve la forme du texte source dans le texte cible tout en accordant une importance aux sonorités des mots et au rythme. Pour elle, le choix des lettres et des vocables est important. Elle a une préférence pour les consonnes

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁸⁷ Ileana Neli Eiben, *Sur une visibilité de l'autotraducteur : Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali*, Timișoara Editura, Universităţii de Vest, coll. « Colecția Metabole », 2017, p. 86.

⁴⁸⁸ Silvia Baron Supervielle, « Mensaje a mis dos orillas », dans Silvia Baron Supervielle, *Al margen/En marge 1962-2010. Poesía reunida*, prólogue et édition d'Eduardo Berti ; traductions de Silvia Baron Supervielle, Eduardo Berti, Axel Gasquet, Vivian Lofiego et Diego Vecchio, édition bilingue, Buenos Aires, A. Hidalgo, coll. « La lengua », 2013, p. 6.

⁴⁸⁹ Ileana Neli Eiben, *Sur une visibilité de l'autotraducteur [...] op. cit.*, p. 90.

⁴⁹⁰ Silvia Baron Supervielle, « Plaine Blanche » dans *Al margen/En marge, op. cit.*, p. 59.

parce qu'elles se tiennent droites et muettes. La consonne est indépendante, mais lorsqu'elle participe à la formation d'un mot, elle lui donne une signification. Le choix des mots en fonction des lettres est capital, ils ont une incidence sur la tonalité et le rythme du poème. Cette préférence pour les consonnes rappelle l'alphabet hébraïque qui ne contient pas de voyelles et qui est une référence pour Silvia Baron Supervielle. L'alphabet français contient vingt consonnes et l'espagnol en a vingt-deux. Elle doit donc choisir les mots en fonction de ces deux systèmes pour reproduire la sonorité du texte source.

L'usage des consonnes a la mission d'adoucir la sonorité de l'espagnol. Dans le premier vers « l'aube commence »/« el alba alza », l'écrivaine opte pour ne pas choisir le mot « comienza » qui est l'équivalent du mot français. En effet, le mot « alza » correspond à l'acte de s'élever, à l'augmentation de la valeur d'une monnaie, ou de l'estimation envers une personne ou objet⁴⁹¹. Il est possible que les voyelles « IE », au centre du mot « comienza », accentuent la sonorité dans le texte cible. Elle nous l'a expliqué lors de notre entretien : « Il m'est arrivé que les sons en espagnol du même mot qu'il fallait traduire étaient plus forts. Je voulais que tout le poème en espagnol ressemble à celui écrit en français. Alors je m'adaptais, je changeais les mots pour qu'ils soient plus doux en espagnol » (SBS, Entretien, 21). Ainsi, le choix des mots dans le texte cible vise à adoucir la sonorité. C'est également le cas des mots « cessante »/« expirante ». Comme le cas antérieur, l'écrivaine fait un dosage des sonorités dans l'espagnol pour atteindre un équilibre.

malgré le masque/noir attaché le serpentin/s'enroule/à l'espace/libre

a pesar del negro/antifaz ajustado la serpentina/se enlaza/al espacio/libre⁴⁹²

Elle modifie ici la place des mots dans le premier vers : « masque/noir »/« negro/antifaz » pour retrouver le rythme du texte source. Le rythme de ses poèmes ressemble à une voix douce où il n'existe ni exclamation ni lamentation, mais un murmure ferme avec des silences qui invitent à les entendre⁴⁹³. Dans la deuxième strophe, elle veut mesurer les sonorités entre le français et l'espagnol jusqu'à obtenir une langue hybride qui se résume avec le mot « libre ». Elle revient au mythe babélien de la confusion des langues où « le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent*

⁴⁹¹ Dictionnaire de la Real Academia Española [En ligne] URL : <https://dle.rae.es/alza> Consulté le 26/12/2022.

⁴⁹² Silvia Baron Supervielle « Le Mur transparent » dans *Al margen/En marge, op. cit.*, p. 231.

⁴⁹³ Eduardo Berti, « Prólogo. En la orilla » dans *ibid.*, p. 14.

*côte à côté*⁴⁹⁴ » et les situe dans « *un autre bord, mobile, vide*⁴⁹⁵ ». Selon Eduardo Berti, l'absence de ponctuation chez Silvia Baron Supervielle installe une sorte de syntaxe qui est à peine brisée dans des poèmes où une seule phrase s'étire sur tous les vers⁴⁹⁶. Cette absence nous renvoie à la Torah qui ne contient ni voyelle ni signe de ponctuation ni accent, car à l'origine le texte formait un tas de lettres en désordre⁴⁹⁷. Nous pourrions comparer son travail d'autotraduction avec celui du kabbaliste qui a recours à la témourah, l'art de l'anagramme. À mesure qu'elle réinvente l'espagnol, Silvia Baron Supervielle permute et intercale les voyelles et les consonnes, telle une anagramme afin d'avoir plus de possibilités. Elle songe à créer un alphabet infini avec le français et l'espagnol pour avoir des combinaisons illimitées dans lesquelles la barrière entre les langues est abolie.

Non seulement l'autotraduction abolit la barrière entre les langues mais elle représente un travail qui évolue en permanence, où Silvia Baron Supervielle, quelquefois, modifie le texte source. Son poème publié dans la revue littéraire *Morphèmes* en 1964 montre bien la non-fixité de l'écriture :

Il faut **plier** la mort/**ranger** les petites choses/de la vie/les draps/sans traces/les yeux/sans cernes/que faire les feuilles séjourment/le lit creuse un peu⁴⁹⁸

Comme l'explique l'écrivaine, s'autotraduire implique d'entreprendre un travail de relecture et de correction sur ses poèmes écrits en français. L'autotraduction est une « [é]criture en mouvement » (SBS, *LDLB*, 43) parce qu'elle est animée par une langue qui n'a pas de nom mais qui est très vivante. Dans son recueil bilingue *Al Margen/En marge*, elle montre que le texte autotraduit amène à des corrections, voire la modification de certains vers du texte source :

habría que aprender/a conservar la muerte/a apaciguar las cosas/oscilantes de la vida/a reunir las sábanas/sin dueño y sin color/los ojos sin ojeras/las manos sin deseo**/las hojas libres/diferidas⁴⁹⁹**

⁴⁹⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹⁶ Eduardo Berti, « Prólogo. En la orilla » dans *Al margen/En marge*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹⁷ Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite*, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁹⁸ Ce poème a été publié dans la revue *Morphèmes*, Cahiers de Imre Pan, n° 3, janvier 1964.

⁴⁹⁹ Silvia Baron Supervielle, « Poèmes seulement publiés dans des revues 1963-2007 » dans *Al Margen/En Marge*, *op. cit.*, p. 973.

Le texte source, publié en 1964, est recréé dans le texte cible à travers des modifications et des ajouts de mots et de vers. À partir de l'espagnol, Silvia Baron Supervielle peut réécrire en français une nouvelle version de ce poème pour lui insuffler une nouvelle vitalité :

il faudrait apprendre/à conserver la mort/à tempérer les choses/oscillantes de la vie/à rassembler les draps/sans maître ni couleur/les yeux sans cernes/les matins inactives/les pages libres/reportées⁵⁰⁰

il faudrait apprendre/à conserver la mort/à tempérer les choses/oscillantes de la vie/à rassembler les draps/sans maître ni couleur/les yeux sans cernes/les mains jointes/les pages libres/reportées⁵⁰¹

Dans le premier exemple paru dans le volume bilingue *Al Margen/En Marge*, l'écrivaine ajoute le vers « **las manos sin deseo** » au texte source et par la suite, elle le traduit en français par « **les mains inactives** ». Dans le premier, le vers évoque le manque de désir tandis que dans le deuxième, le manque de mouvement est suggéré. Dans le deuxième exemple qui apparaît dans l'édition française intitulé *En marge*, Silvia Baron Supervielle modifie le vers une nouvelle fois par « **les mains jointes** » qui évoque la prière. Nous voyons comment un vers peut modifier la totalité du poème et qu'il suscite différentes sensibilités chez le lecteur. C'est ainsi que l'autotraduction transforme un texte source dans une sorte de prisme où les possibilités de recréer sont infinies.

De son côté, Luis Mizón dit se servir de l'autotraduction comme un artefact technique pour écrire. Il a recours à la stratégie de l'écriture simultanée en deux langues qu'on retrouve chez des poètes bilingues comme le malgache Jean-Joseph Rabearivelo⁵⁰². Lors de notre entretien, il précise ne pas être sûr que ce soit de l'autotraduction parce qu'il ne s'agit pas de recréer le texte une deuxième fois, mais bien d'écrire en deux langues afin de repérer les incohérences dans la sonorité. Dans cette pratique, il arrive au poète d'avoir deux textes qu'il pourrait publier soit en français soit en espagnol. Il a ouvert un passage entre ces langues en essayant de traduire une strophe d'un de ses poèmes afin de savoir quel son il pouvait avoir dans les deux langues. Sa théorie est qu'un bon poème « doit sonner bien dans les deux langues » (LM, Entretien, 87). Si un mot ne peut pas être traduit, cela signifie qu'il contient des aspects locaux ne pouvant être assumés par une autre culture et il faut alors le modifier

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ Silvia Baron Supervielle, *En Marge*, préface de René de Ceccatty, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points », 2020, p. 697.

⁵⁰² Olga Anokhina, « L'Autotraduction ou comment annuler la clôture du texte ? », dans *Plurilinguisme et autotraduction*, *op. cit.*, p. 54.

ou l'enlever⁵⁰³. Il est donc nécessaire de faire attention au son des mots et de s'habituer à écouter sa poésie en français et en espagnol⁵⁰⁴. Selon Vicente Huidobro, la traduction est un laboratoire pour expérimenter les limites des faits exprimés dans la poésie créationniste. La poésie crée et connaît les faits et les choses, et la traduction n'est plus un obstacle, mais elle les rend accessibles dans n'importe quelle langue⁵⁰⁵. Il en va de même pour l'autotraduction. Vicente Huidobro observe que c'est un moyen de potentialiser la créativité. Il ne cache pas l'original, il l'intègre à une réalité textuelle bilingue plus complexe et plus transgressive que celle du texte source⁵⁰⁶. Malgré les disparités entre l'espagnol et le français, Huidobro et Mizón adoptent cette stratégie de comblement d'une langue avec une autre sans accorder à aucune une préférence en matière d'originalité⁵⁰⁷.

Escucho los ruidos del mundo/la palabra de **los otros/ultra sonidos**/pero lo que yo quisiera escuchar/son los murmullos del **más allá**

J'écoute les bruits du monde/la parole **des autres/des ultrasons**/mais je voudrais écouter/ce sont les murmures de **Pau-delà** (LM, PLM)

Comme l'indique la quatrième de couverture du dernier recueil publié par Mizón, les poèmes se caractérisent par l'exploration « des géographies interlopes aux images fortes et parfois violentes, en exaltant la sensualité des présences et des sons⁵⁰⁸ ». Dans cet exemple, Mizón accorde une importance aux sons à la fin de chaque mot pour créer une continuité du rythme entre les deux langues. Sa méthode est proche de celle de Vicente Huidobro pour qui il faut traduire le son et pas le sens des mots⁵⁰⁹. Paul Valéry estime que chacun fait son ouvrage selon une oreille singulière⁵¹⁰ en sorte qu'il faut au poète ce que T.S. Eliot appelle une « imagination auditive⁵¹¹ ». Selon Mizón, il est nécessaire de repérer cette musique qui est très particulière et si un son ne correspond pas, il y a alors erreur. Il veut « faire correspondre et

⁵⁰³ Felipe González Alfonso et Ximena Figueroa Flores, « Viajes y regresos de Luis Mizón », *op. cit.*, p. 154.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁰⁵ Vladimif Feshchenko, « L'Autotraduction du texte poétique en quête d'un langage universel » dans *Plurilinguisme et autotraduction*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰⁶ Marcos Eymar, « L'Asincronidad de las lenguas [...] », *op. cit.*, p. 189.

⁵⁰⁷ Vladimif Feshchenko, « L'Autotraduction du texte poétique [...] », dans *Plurilinguisme et autotraduction*, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰⁸ Luis Mizón, *Poèmes lus par la mer*, [En ligne]

URL : <https://www.aencrages.com/2022/06/10/poemes-lus-par-la-mer/> Consulté le 04/01/2023.

⁵⁰⁹ Marcos Eymar, « L'Asincronidad de las lenguas [...] », *op. cit.*, p. 190.

⁵¹⁰ Paul Valéry, « De la diction des vers », *Œuvres, tome 1*, *op. cit.*, p. 1274.

⁵¹¹ T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, cité dans D. W. Harding, *Word into Rhythm, English Speech in verse and prose*, Cambridge Univ. Press, 1976, p. 99. [Texte original : « What I call the "auditory imagination" is the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word, sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end »]

corriger une langue par rapport à l'autre » (LM, Entretien, 87). Mizón compose son poème comme un morceau de musique qui doit passer entre les deux langues. Alain, dans *Propos de littérature*, indique que le poète trouve une sorte de musique, un chant d'abord sans parole⁵¹². Le poète doit refuser ce qui convient à peu près au rythme et attendre les mots qui soient en accord à la longueur et à la sonorité⁵¹³.

Somos eso/entre los erroreses/de los signos/la misma cosaa/pulpo y noviaa/flor y estrellaa/la misma materiaa cosquillosaa y sombríaa/la palabraa que arde en la supernovaa/arde en mi bocaa/en los rieles perdidos del albaa/en los pelitos apenas visibles de tu brazo/en los pelitos de mi poemaa

Nous sommes cela parmi les erreurss/du signe/la même chosee/poulpe et fiancéee/la même matièree chatouilleusee et sombree/fleur et étoilee/la parolee qui brûle dans la supernovaa/brûle sur ma bouchee/dans le duvet à peine visible de ton bras/dans le duvet de mon poèmee
(LM, *AMMONITE*, 40 et 41)

Dans cet exemple, Mizón choisit des mots équivalents dans les deux langues pour établir la continuité du rythme. Il n'hésite pas à casser les vers si besoin pour préserver le son et la musique. La force des sons des mots retombe sur les dernières voyelles et consonnes pour ne pas interrompre la musique. Si celle-ci s'interrompt, cela signifie que le sens des mots est fautif : « Comme si ces erreurs au niveau de la poésie communiquent entre elles, et il n'y a pas seulement une erreur, [elle en crée d'] autres » (LM, Entretien, 87). Bien que le son passe avant le sens, il est important de respecter les codes de chaque langue pour que la musique soit harmonieuse. Comme le poète Jean-Joseph Rabearivelo, il « puise dans les ressources des deux langues pour obtenir un effet musical concordant, pour chercher l'unisson des mélodies. Et dans la concomitance des deux versions s'éclairent aussi les images portées par les mots du poème⁵¹⁴ ».

Pour conclure, nous analyserons les limites de l'hospitalité de la langue à l'égard de nos écrivains. Comme Jacques Derrida, l'hospitalité n'est jamais inconditionnelle parce que l'hôte privilégie celui qui peut s'accorder, entrer en résonance, en consonance ou en correspondance avec lui⁵¹⁵. Pour Jacob Rogozinski, l'hospitalité « s'inscrit à chaque fois dans une tradition, dans une mémoire qui lui donne son ancrage historique et son sens, et c'est

⁵¹² Alain, *Propos de littérature*, Paris, Gonthier, 1964, p. 9.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ Claire Riffard, « Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang », *Études littéraires africaines*, n° 34, 2012, p. 40 [En ligne] URL : <https://doi.org/10.7202/1018475ar> Consulté le 04/01/2023.

⁵¹⁵ Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 13.

seulement ainsi qu'elle peut s'ouvrir à l'idée universelle de la démocratie cosmopolitique⁵¹⁶ ». Cette hospitalité que la langue française a prodiguée à nos écrivains prend pour appui historique et culturel la latinité entre la France et l'Amérique latine, à l'opposé du cas des littératures francophones post-coloniales. Cette latinité est, selon Derrida, capable d'accueillir, d'accepter, de recevoir, d'habiliter, d'inventer, de traduire en soi, d'assimiler, mais aussi de contenir et de tenir dans ses confins⁵¹⁷. Véronique Porra explique que les écrivains migrants allophones occupent une place dans le cercle littéraire français parce que leur caractère étranger est bien perçu et constitue une spécificité biographique⁵¹⁸. Nos écrivains affichent leur position de l'entre-deux qui est le socle de leur esthétique et qui apporte cette altérité vis-à-vis du champ littéraire français. Ils représentent, à l'égard du lectorat, une hybridité culturelle réussie⁵¹⁹, voire une assimilation complète à la langue et à la culture française. Nos écrivains se trouvent dans un *no mans land's* littéraire, car s'ils mettent en avant leur culture, un certain exotisme leur est attribué.

C'est le cas d'Eduardo Manet quand il dit qu'à Cuba il est davantage connu comme cinéaste parce que ses films ont été diffusés à la télévision. Seul un cercle restreint qui lit le français connaît son œuvre, ce qui fait qu'il est considéré comme un écrivain français. Écrire et publier dans une langue lui accorde un statut d'écrivain franco-cubain⁵²⁰. Avoir choisi le français comme langue d'écriture a eu pour conséquence de le marginaliser dans le champ littéraire cubain et hispanophone. Cette marginalisation se manifeste par l'impossibilité de traduire son œuvre en Espagne et en Amérique latine sauf sa pièce de théâtre *Les Nonnes*, traduite au Mexique et à Buenos Aires. Il raconte que son éditeur Jean-Claude Fasquelle, directeur des éditions Grasset, a cherché par tous les moyens à le faire traduire en espagnol, sans succès. Nous pourrions penser que le fait d'avoir choisi le français comme langue d'écriture a été un mauvais choix, car son œuvre est diffusée dans un espace assez restreint à la différence de l'espagnol ou de l'anglais qui ont un accès à des marchés éditoriaux plus vastes. Mais il ne le regrette pas parce qu'il existe en France un respect pour la littérature et

⁵¹⁶ Jacob Rogonziński, « Souviens-toi que tu as été étranger », *Lignes*, n° 60, 2019, p. 50, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2019-3-page-39.htm> Consulté le 04/04/2023.

⁵¹⁷ Jacques Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹⁸ Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption [...]*, *op. cit.*, p. 263.

⁵¹⁹ Véronique Porra, « De l'hybridité à la conformité, de la transgression à l'intégration. Sur quelques ambiguïtés des littératures de la migration en France à la fin du XX^e siècle » dans *La Littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*, *op. cit.*, p. 25.

⁵²⁰ Lors de notre entretien il nous explique que seul son livre *Le Fijfre* (2011) a été traduit à l'espagnol sous le titre *La Amante del pintor* par la maison d'édition indépendante Plataforma Editorial en 2013.

les auteurs qu'il ne trouve nulle part ailleurs⁵²¹. Dans le cas de Luis Mizón, il n'est pas sûr de savoir dans quel champ littéraire son œuvre est ancrée. Il figure dans plusieurs anthologies de poésies française et chilienne. Il est considéré tantôt comme un poète français, tantôt comme un poète chilien. Cette confusion ne le dérange pas. Ce qui compte le plus pour lui c'est la poésie et la volonté. Il nous précise qu'il est peu connu en Amérique latine et au Chili et qu'il n'a pas cherché à l'être. « Si ma poésie est bonne, comme il y a beaucoup des publications de poésie bilingue, ils vont s'y intéresser un jour. Je ne cours pas derrière un prix littéraire ni Chilien ni Espagnol » (LM, Entretien, 85). Cependant son œuvre littéraire a reçu une certaine reconnaissance en France et au Chili⁵²². Dans ce dernier pays, son œuvre fait partie d'un corpus de poésie portègne⁵²³ qui a fait l'objet d'études et d'analyses.

Silvia Baron Supervielle s'est toujours revendiquée comme une écrivaine du Río de la Plata, reliée aux rivages de l'Argentine et l'Uruguay. À de multiples occasions elle a exprimé un certain malaise quand son œuvre s'est trouvée rattachée à la littérature française pour des raisons seulement linguistiques. Son écriture peut être considérée « sans patrie, sans demeure, sans attache, sans lieu d'ancrage⁵²⁴ ». La langue française est simplement entrée en harmonie avec celle-ci. Son œuvre a été reconnue en France entre 2003 et 2019 par des prix littéraires⁵²⁵. Enfin, Hector Bianciotti a exprimé dans ses trois volets autofictionnels que son passage vers le français a été une nécessité existentielle pour montrer l'adéquation entre son être profond et la langue⁵²⁶. Malgré les prix qui lui ont été décernés et son élection à l'Académie française⁵²⁷,

⁵²¹ Alexis Liebaert, « Eduardo Manet : Soy un exiliado involuntario », *Resonancias.org*, 02/11/2008, [En ligne] URL : <http://www.resonancias.org/content/read/831/eduardo-manet-soy-un-exiliado-involuntario-entrevista-por-alexis-liebaert/> Consulté le 03/08/2020.

Ils lui ont été décernés des prix littéraires notamment le Goncourt des lycéens (1992), le prix Interailé (1996) et il a été décoré comme Chevalier des Arts et des Lettres (1997).

⁵²² Dans le contexte français, il a reçu des prix et des reconnaissances à son parcours. Nous mentionnons quelques-uns notamment sa décoration comme Chevalier des Arts et Lettres (1990), le prix Jean Lurçat de l'Académie de Beaux-Arts (2010), le prix Benjamin Fondane (2010). De plus il a été intronisé en 2021 à l'Académie Mallarmé. Dans le contexte chilien, il a reçu, en 2017, l'Ordre Gabriela Mistral qui lui a été attribué à l'ambassade chilienne à Paris pour son œuvre littéraire. À ce propos consulter l'article de Felipe González, « Noticias de Luis Mizón, poeta del exilio porteño » [En ligne] URL : <https://49escalones.wordpress.com/2017/07/13/felipe-gonzalez-noticias-de-luis-mizon-poeta-del-exilio-porteno/>

⁵²³ Universidad de Playa Ancha Noticias, « Poeta Luis Mizón protagonizó jornada académica » [En ligne] URL : <https://www.upla.cl/noticias/2018/04/06/poeta-luis-mizon-protagonizo-jornada-academica/> Consulté le 04/04/2023.

⁵²⁴ Cécile Canut, *Une langue sans qualité, op. cit.*, p. 23.

⁵²⁵ Le prix François Mauriac (2003), prix de littérature francophone Jean Arp (2012), un hommage lui a été rendu à Strasbourg dans le cadre des Rencontres européennes de littérature (2013), le prix spécial Roger Caillois (2013) et le prix du rayonnement de la langue et de la littérature française décerné par l'Académie française en 2019.

⁵²⁶ Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption [...], op. cit.*, p. 119.

⁵²⁷ Le prix Médicis étranger (1977), le prix Fémina (1985), le prix Prince-Pierre-de-Monaco pour l'ensemble de son œuvre (1992) et le prix de la langue française (1994).

il a eu le sentiment d'être entré dans la langue par des chemins de contrebandier. Le travail d'hyper-correction, voire une forme d'académisme, trahit cette insécurité.

Chacun de nos écrivains est perçu comme un passeur ou un messager culturel dans l'imaginaire du lecteur français⁵²⁸. À ses yeux, nos écrivains relèvent des spécificités culturelles de leur pays natal tout en faisant part de leurs impressions sur la France. De plus, le lectorat hexagonal renforce son imaginaire de l'Amérique latine vis-à-vis des aires culturelles de nos écrivains. Les prix littéraires représentent une légitimation de leur écriture et nous pouvons considérer qu'ils sont le signe que leurs œuvres ont répondu aux attentes de la critique littéraire et du public. Cependant, Jean-Christophe Rufin explique que l'Académie française tient compte des échanges entre la France et les espaces géographiques et culturels les plus variés dans le domaine linguistique. Chaque groupe, explique-t-il, cultive ses codes linguistiques. Les repères classiques éclatent sous l'influence d'auteurs francophones ou venus d'univers linguistiques différents⁵²⁹. Nos écrivains sont doublement étrangers en français : d'une part, ils inventent un usage mineur du français ; d'autre part, ils sont vraiment des étrangers dans cette langue qu'ils commencent à écrire dans la vacillation et le balbutiement. Ils taillent leur usage mineur dans la matière du français en le faisant bégayer, crier et murmurer en lui-même⁵³⁰. Comme l'indique Émile Benveniste, la langue est le moule de toute expression possible⁵³¹.

⁵²⁸ Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption [...]*, *op. cit.*, p. 147.

⁵²⁹ Jean-Christophe Rufin, « Le doute : faiblesse ou force de la culture française ? » Séance publique annuelle des cinq Académies le 26 octobre 2010 [En ligne] URL : <https://www.academie-francaise.fr/le-doute-faiblesse-ou-force-de-la-culture-francaise> Consulté le 04/04/2023.

⁵³⁰ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 138.

⁵³¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, *op. cit.*, p. 64.

3. Le travail sur la langue

Les mots... Avec eux, une énergie s'éveille dans l'enfance et s'empare de nous, nous rendant capables de produire ce qui, englouti, inexprimé, monte à la surface de l'être ; parfois, chez quelques-uns, ils atteignent à cette énergie supérieure : l'effusion rythmique qui est le pouvoir physique de chaque langue ; qui propulse notre désir indécis, nous fraie le chemin qui, parcouru jusqu'à son terme, sera nous-mêmes. (HB, *TOA*, 192 et 193)

Comme nous l'avons vu, la situation de nos écrivains n'est déterminée ni par le bilinguisme ni par le multilinguisme, mais par leur capacité d'inventer leur propre langue en se servant du français. Pour atteindre cet objectif, il leur a fallu, dans un premier temps, comprendre que la « langue » a une double nature : réelle et imaginaire. Elle est considérée réelle quand elle n'a d'existence que dans la régulation⁵³². Il s'agit alors d'un système de normes linguistiques qui constitue la force créatrice de la vie du langage. Ces normes unifient et centralisent la pensée idéologique vers une forme de conception du monde⁵³³. En revanche, la dimension imaginaire de la langue questionne son unification et sa centralisation parce qu'elle a « conscience de la pluralité et diversité des langages dans les formes et les manifestations particulières de la vie verbale⁵³⁴ ». Sous différentes modalités, chacun de nos écrivains a compris cette double nature pour arriver à inventer sa propre langue. Un tel acte implique de déjouer les pièges du monolinguisme et de se défaire de tout déterminisme identitaire et de toute appropriation⁵³⁵. Cette langue, explique Marc Crépon, « [...] n'existe qu'en se traduisant dans la langue de l'autre, en la déformant, en lui faisant subir des transformations telles qu'elle ne peut plus être la langue de personne⁵³⁶ ». Nous comparons cet acte à celui des tisserands. Tisser et filer une matière renvoient au caractère symbolique de la transformation et du perpétuel devenir de la langue.

⁵³² Myriam Suchet, « Le Québécois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétérologue. (*Macbeth* de Michel Garneau, *The dragonfly of chicoutimi* de Larry Tremblay et *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume) », n° 2, 2014, p. 2, [En ligne] URL : <https://quaderna.org/le-quebecois-dune-langue-identitaire-a-un-imaginaire-heterologue/> Consulté le 10/02/2020.

⁵³³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, titre original du texte, *Voprosy literatoury i estetiki*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 95.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵³⁵ Marc Crépon, *Les Promesses du langage*, p. 189.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 190.

Silvia Baron Supervielle compare son écriture au tissage d'une tapisserie où les langues « se ressemblent mais [elles] ne sont pas pareilles. Chacu[ne] a une voix qu'on n'entend pas, mais qu'on devine » (SBS, *DDM*, 193). Il s'agit de transformer le français pour se faire entendre d'une manière plus subtile. L'écrivaine préfère « colorer plutôt que décolorer » (SBS, *USP*, 80). Eduardo Manet teinte le français avec des touches de son espagnol caribéen qui n'a pas perdu sa puissance. Il a la capacité de rendre son texte polyphonique en faisant résonner également l'anglais, le portugais et l'italien. Comme ses personnages principaux, il peut « passer aisément d'une langue à l'autre » (EM, *ADE*, 32). À sa manière, il compose un tissu verbal dont la substance imaginaire est ancrée dans le « rythme-parole⁵³⁷ » (Ritmo-Palabra) propre au méta-archipel de la Caraïbe.

Lumière caressée/ blessure qui murmure/ mur de pierre blanche/ traversé par la broderie du secret/ dans l'espace vide de ton corps/ habitent mes paroles/ ils sont si légers/ les trésors de l'exil. (LM, *ODA*)

Les poèmes de Luis Mizón « émergent entourés par la résonance de tout le langage⁵³⁸ ». Ils sont le résultat d'une « langue mélangée [qui] est ouverte, prête à livrer un secret qui établit principalement un rapport avec l'homme » (SBS, *PDE*, 233). Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón sont hantés par les insuffisances du langage et rêvent d'une langue mère perdue qui réalise la synthèse entre les sens, et qui réconcilie musique, peinture et écriture⁵³⁹. Comme le tissu, cette langue servirait de trait d'union entre l'échelle des formes et l'échelle de l'imperceptible⁵⁴⁰. Hector Bianciotti, quant à lui, rapprochait son écriture de la couture où les actions de bâtir, de faufiler, de baguer et d'ourler « se muèrent en mots de passe d'abord secrets, puis sacrés, formant une constellation » (HB, *LSC*, 325). Pour inventer sa langue, il faut croire à la force et au pouvoir des mots, et accepter que certains ne puissent être ni développés ni supprimés. Bianciotti explique que plus on écrit, plus on apprend les ruses de l'écriture et plus on devient leur esclave parce qu'on confie aux mots la tâche de mettre la réalité de notre côté⁵⁴¹. Nos écrivains voient dans la langue l'objet d'une promesse. Elle « est à la fois la signature de celui qui l'invente, sans être pour autant sa propriété⁵⁴² ». Selon Derrida, le monolingue est privé de toute langue, il est *aphasique*. Il doit inventer une

⁵³⁷ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, *op. cit.*, p. 204.

⁵³⁸ Luis Mizón, *Voyages et retours*, *op. cit.*, p. 9.

⁵³⁹ Lydie Parisse, *La Parole trouée : Beckett, Tardieu, Novariana*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 2008, p. 71.

⁵⁴⁰ Patrice Hugues, « Imperceptible », dans *Dictionnaire culturel du tissu*, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁴¹ Hector Bianciotti « Littérature et théologie » dans Adolphe Gesché, *Les Mots et les Livres*, suivi d'un entretien avec Hector Bianciotti, Paris, les Édition du Cerf, 2004, p. 143.

⁵⁴² Marc Crépon, *Les Promesses du langage*, *op. cit.*, p. 192.

première langue qui est plutôt une avant-première langue destinée à traduire cette mémoire et cette langue perdue⁵⁴³. Une tâche à laquelle s'exerce chacun de nos écrivains, surtout Silvia Baron Supervielle qui dit qu'après la mort de sa mère elle est « restée sans langue » (SBS, *LDLB*, 103). La langue perdue est au cœur de leurs réflexions. Elle est un « membre-fantôme – sensible, douloureux, mais à peine lisible – de traces, de marques, de cicatrices⁵⁴⁴ ». De cette nécessité naît une langue d'arrivée, une langue promise qui s'écrit à l'intérieur du français⁵⁴⁵.

Nous analyserons dans cette section les procédés utilisés par nos écrivains pour inventer leur langue à travers le français. Dans ce processus, les langues et les identités, si on s'en tient à ce qu'écrit Myriam Suchet, se co-construisent au gré d'une mise en scène qui produit simultanément le « soi » et « la langue »⁵⁴⁶. Dans un premier temps, nous verrons que nos écrivains se présentent comme des bègues au moment où ils passent au français. Changer de langue, c'est écrire dans une incertitude comparable à l'enfant qui apprend à parler. Silvia Baron Supervielle pense que le bégaiement est une possibilité de création. De leur côté, Hector Bianciotti et Eduardo Manet éprouvent de la détresse à maîtriser la langue. Ils bégaièrent jusqu'à atteindre le silence absolu. Ils peuvent expérimenter le déraillement de la voix, le cri et la disharmonie qui leur permettent de dépasser les limites de la langue. Pour Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón, le silence est l'épithème du langage. Dans un deuxième temps nous étudierons comment nos écrivains conçoivent l'écriture. Silvia Baron Supervielle invente une langue abstraite en s'appuyant sur d'autres arts comme la danse, la calligraphie et la peinture. L'écriture d'Hector Bianciotti a comme piliers principaux le mot juste et la syntaxe. Il a recours aux métaphores en français et en espagnol pour les réinventer. Dans le cas d'Eduardo Manet, le baroque est le pilier de son écriture. Il lui permet de développer une écriture imagée et une écriture cinématographique. Pour Luis Mizón, l'écriture est une manière de capter l'expérience vécue à travers l'image et la musique. Dans un troisième temps nous verrons que nos écrivains brouillent les frontières entre le français et l'espagnol avec des exercices de virtuosité comme la paronomase. Notamment dans la pièce de théâtre *Un Balcon sur les Andes*, Eduardo Manet utilise l'interlangue pour entremêler l'usage de l'espagnol et du français. Nous concluons avec Silvia Baron Supervielle et

⁵⁴³ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 117-118.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁴⁶ Myriam Suchet, « Le Québécois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétérolingue », *op. cit.*, p. 9.

Eduardo Manet et la manière dont ils inventent une langue pour dépouiller le français et l'espagnol de tout déterminisme langagier.

3.1. Entre balbutiement et déraillement de la voix : revenir aux mots de l'enfance

L'enfant suit des yeux ces murmures. Entre-temps on lui enseigne l'alphabet, puis à combiner les lettres de l'alphabet, puis à ressembler ces lettres dans un mot, puis à rapprocher ce mot de quelque chose et d'un autre mot. En revanche les murmures sont habités. Parfois, lors de ses promenades, il a la sensation de caresser impalpablement une sorte d'harmonica aux sons extrêmement doux et inespérés, lesquels, placés près de ses lèvres, l'incitent à épeler de son souffle l'air et répondre à l'oiseau sur l'eau ou au vent pris dans les blés. (SBS, *ODI*, 173)

Éloignée de son pays et de son idiome natal, Silvia Baron Supervielle a découvert une nouvelle langue dotée d'un noyau inconnu, constitué de balbutiements et de murmures. Selon elle, le balbutiement crée une langue propre⁵⁴⁷. Roberto Juarroz explique que la poésie perdrait son sens si l'homme ne retournait pas à cet état d'apprentissage, celui du balbutiement originel du langage⁵⁴⁸. Notre écrivaine s'intéresse au pré-langage de la petite enfance, partagé entre le silence et les premiers mots. Selon Giorgio Agamben, « l'enfance, c'est l'expérience transcendante de la différence entre langue et parole⁵⁴⁹ ». En effet, « [b]albutier ramène vers l'enfance encore sans mots, vers l'*in-fans* perpétué dans l'adulte⁵⁵⁰ ». L'écrivaine note que la langue s'impose à l'enfant et qu'il doit l'apprendre et s'adapter à ses usages : « Une fois que l'enfant l'a appris, elle devient sa langue mais est-ce vraiment sa langue ? On ne sait pas » (SBS, Entretien, 20). Dans ce cas, « la langue est aussi un lieu névralgique où s'inscrivent la mémoire et l'oubli⁵⁵¹ ». L'homme naît sans langue, il émet « un cri qui ne retentit qu'une fois » (SBS, *PDE*, 124).

⁵⁴⁷ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁴⁸ Roberto Juarroz, *Poesía y creación*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁴⁹ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot-Rivages, coll. « Critique de la politique », 2000, p. 92.

⁵⁵⁰ Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire [...]*, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁵¹ Maurice Olender, « Les Aléas de la parole divine : performatif et traduction. Traduction et incarnation », Olivier Pot, *Langues imaginaires et imaginaire de la langue*, études réunies par Olivier Pot, Genève, Droz, 2018, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance », p. 308.

Quand l'enfant apprend à parler, la liberté de naviguer entre différentes langues lui est dérobée. Il devient un sujet parlant à part entière, car il a dû maîtriser les voyelles et les consonnes qui le caractérisent⁵⁵². Ainsi, Silvia Baron Supervielle plaide pour revenir aux « bases solides de cette première liberté inconsciente » (SBS, Entretien, 20). Il faut se placer sur le seuil de la langue, c'est-à-dire dans le bégaiement et le balbutiement, ou du moins retenir leur écho dans l'écriture. Elle cherche à récupérer la capacité des enfants à fournir sans effort les sons présents dans toutes les langues⁵⁵³. Selon Witold Gombrowicz, l'écrivain étranger qui a peu de connaissances d'une langue se trouve dans un état de balbutiement infantin. Loin d'être une limitation, cette situation lui ouvre une possibilité de création⁵⁵⁴. Silvia Baron Supervielle a vécu cette expérience au moment d'écrire ses premiers poèmes en français. Elle raconte s'être retrouvée dans une « zone dégagée » (SBS, *CLE*, 10) qui lui a permis d'atteindre une économie créatrice du langage. Gombrowicz et Silvia Baron Supervielle se rejoignent car ils n'appartiennent pas à une langue et leur écriture a un caractère discontinu et babélique⁵⁵⁵.

Notre écrivaine se demande dans quelle langue elle mourra. « Peut-être retrouverai-je, comme à la naissance, un état de non-langue. Un silence comparable à celui de l'amour » (SBS, *PDE*, 125). Elle se place entre l'enfance balbutiante et la mort disloquant la parole et mettant la langue dans l'instabilité⁵⁵⁶. « Parler en langue signifie murmurer. Le murmure est une prière » (SBS, *PDE*, 139). Prier c'est inventer une langue qui balbutie⁵⁵⁷, c'est-à-dire que l'écrivaine devient « bègue de la langue : [elle] fait bégayer la langue en tant que telle⁵⁵⁸ ». Devenir bègue c'est balbutier un mot, renouveler un son, réapprendre à parler et reconstruire le souffle de chaque sonorité⁵⁵⁹. Dans le bégaiement, elle trouve la puissance poétique ou linguistique par excellence qui déséquilibre perpétuellement la langue⁵⁶⁰. Dans *Seules les larmes seront comptées*, Hector Bianciotti raconte comment les frères argentins Nicolas et Gabriel sont

⁵⁵² Daniel Heller, *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*, trad. Julia Benseñor, título original, *Echolalias. On the Forgetting of Language*, Katz Editores, Buenos Aires, 2008, p. 11.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵⁴ Witold Gombrowicz, *Contra los poetas*, Buenos Aires, Sequitur, 2006, p. 12. [Texte original : « Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas, ni finas [...] A penas me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigranas verbales para comprobar qué quedará de ellos entonces »]

⁵⁵⁵ Cristina Burneo Salazar, « El Balbuceo como pirueta: Gombrowicz y su aparato fonador », *Hispanamérica*, n° 129, 2014, p. 12, [En ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/43684393> Consulté le 13/10/2022.

⁵⁵⁶ Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire [...]*, *op. cit.*, p. 240.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁵⁹ Silvia Baron Supervielle, *Le Pays de l'écriture*, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁶⁰ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 139-140.

hantés par la peur de ne pas bien s'exprimer en français. Sans doute met-il alors en scène son passage vers le français. Il est devenu bègue de la langue par peur de mal l'écrire et par souci de choisir les mots justes. Peu à peu, ces mots fragmentés par le balbutiement se multiplient et se soudent pour prendre sens. Ils s'assemblent dans une prose qui se « dégage brusquement du désordre du langage intérieur⁵⁶¹ ». À travers M. Moralès, l'écrivain représente sa propre situation de l'entre-deux langagier où chacun tente de « prendre le dessus, derrière et encore au bord des lèvres » (HB, *LSC*, 32). Cette étape peut être envisagée comme un balbutiement préalable, analogue à celui d'un orchestre, avant que les mots s'ordonnent, s'assemblent et obéissent⁵⁶².

Nous l'avons vu, le travail sur la langue française est parallèle à la découverte des mots de l'enfance⁵⁶³. Le mot « maman » apparaît comme le mot-racine coupé par le désespoir : « Mamm... » (HB, *PLA*, 24) ou « Ma ! » (EM, *SDS*, 13). Pour Hector Bianciotti, ce mot « remonte à l'origine du langage, au royaume d'enfance des onomatopées » (HB, *PLA*, 24). Chez Eduardo Manet, il « se bloque dans la gorge. Il l'étrangle » (EM, *SDS*, 13). Ce mot étranglé renvoie à l'acte de désapprendre la langue maternelle pour habiter les sonorités du français tel l'enfant qui apprend à parler. L'écrivain argentin confie avoir adapté « sa voix à l'oreille de celui qui écoute, et va, en lui donnant la réplique, reprendre la même note » (HB, *PLA*, 329). De la même manière le jeune narrateur de *La Mauresque*, offre un exemple d'adaptation de la voix aux sons de cette langue inconnue :

Ouami ouami, haoualovou, haoualovou/Piar ol ouami

était la préférée. Quelques années plus tard, j'appris les vraies paroles :

Swanee, How I love you/How I love you, dear old swanee

perdant subitement par le choc avec la réalité le contenu ésotérique qui m'avait enchanté (EM, *LM*, 99)

Sa méconnaissance offre la possibilité d'« invent[er] des paroles dans une langue inspirée par les sonorités de l'anglais » (EM, *LM*, 99). Il revient à cet état de l'enfance où il est possible d'être aux antipodes du langage, avec une totale liberté. En revanche, les deux écrivains cités précédemment ressentent dans ce babil enfantin une grande détresse. Dans *La Mauresque*, le narrateur relate que lorsqu'il était nourrisson il vivait comme une tragédie le

⁵⁶¹ Paul Valéry, « Centenaire de la photographie », *Œuvres, tome 3, op. cit.*, p. 1179.

⁵⁶² Paul Valéry, « Le Prince et la Jeune Parque », *Œuvres, tome 3, op. cit.*, p. 812.

⁵⁶³ Caroline Bérenger, « Écrits français de Marina Tsvétaeva » dans Olga Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2012, p. 35.

fait « de sentir, d'entendre et de ne pas pouvoir exprimer » (EM, *LM*, 33). Pour sa part, Hector Bianciotti énumère les redoublements syllabiques employées par Domenica, Gaetano et Marek qu'il juge enfantines. Les mots « pipi, caca, zizi, dodo et miam-miam » se succèdent comme « un babil de sons mouillés à la mesure de leur bouche en cœur qui tétait l'air, et se fondait pour finir en vagissements » (HB, *PLA*, 406). Eduardo Manet qualifie ce langage enfantin de désespérant parce qu'il est constitué « de mots épars, de phrases châtrées, d'onomatopées ignobles » (EM, *LM*, 159). Ils éprouvent ce qu'Emil Cioran appelle « le complexe du métèque », celui de l'écrivain qui écrit dans une langue qui n'est pas sienne⁵⁶⁴. Un état qu'il faut surmonter pour maîtriser la langue entièrement.

Si Bianciotti et Manet veulent s'affranchir de cet état de bégaiement presque enfantin, Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón espèrent atteindre le silence tel un chant muet ou une langue sans parole⁵⁶⁵.

L'arbre est notre mécène/dans sa pauvreté/il parle la langue des sourds muets/c'est la fête du silence [...] (LM, *CNF*)

Pour eux, la poésie et la prose ne sont pas seulement constituées de mots mais aussi de silences. L'écrivain chilien se demande où habite ce silence, « non ce que l'homme nomme/quand il dit silence ou le silence/mais ce qu'il regarde/avant de se jeter bras ouverts dans l'abîme » (LM, *RIB*, 48). Pour lui, le silence est une langue lui offrant le « cadeau de paroles intactes » (LM, *CNF*). Il lui permet d'entendre une langue archaïque qui enfante « un trésor de paroles/murmures de somnambules/chuchotements sans visage » (LM, *CNF*). Il n'est pas synonyme d'absence, mais, au contraire, de la présence d'une langue enfouie, d'une « voix précaire » (LM, *AM*, 15). Ces éléments nous amènent à la théorie de José Vasconcelos pour qui le silence n'est pas l'inexistence du son mais l'harmonie et la cohésion de tous les sons⁵⁶⁶. Luis Mizón se nourrit du silence du monde, celui qui crée « la rupture de tous les mots » (LM, *RIB*, 48) pour ensuite façonner sa parole comme de l'argile. Jean-Luc Nancy explique que le silence relève d'une antériorité tonale et rythmique, de quelque chose qui était inaudible⁵⁶⁷. Chez notre poète, le silence « plonge ses racines dans/l'orage et l'accalmie »

⁵⁶⁴ Émile Cioran, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, p. 43.

⁵⁶⁵ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁶⁶ José Vasconcelos, *Filosofía estética*, México, Editorial Trillas, 2009, p. 52-53. [Texte original : « [...] el silencio es la matriz de todos los clamores. Sin silencio no habría notas así como no habría colores sino existiera la luz. Y así como la luz es armonía y fusión de todos los colores, el silencio es armonía y cohesión de todos los sonidos »]

⁵⁶⁷ Jean-Luc Nancy, *Demande*, *op. cit.*, p. 75-76.

(LM, *CPJ*, 31) devenant une archi-sonorité, une parole précédant le chant⁵⁶⁸. Ses poèmes sont entourés de ce grand silence du monde « pour entendre ses cris/une plage au midi/pour garder le murmure de la ville enterrée » (LM, *GSI*, 51). La démarche est proche de celle de Vicente Huidobro qui souhaitait retourner au silence⁵⁶⁹. En effet, la création se produit dans un silence qui permet de découvrir une nouvelle réalité et de voir le monde avec une autre logique. Chez Mizón, la poésie doit toucher « ce silence ancien et attendu » (LM, *AM*, 31) et sa radicalité « toujours plus mystérieu[se], plus opaque, plus fragile⁵⁷⁰ ». Il est une langue inaudible, « la dernière vibration de la parole/là où la parole touche le vide et le nom » (LM, *ODA*).

Comme un arbre qui marche/au milieu d'une rivière/je m'approche de ta voix/elle brise la coquille de la parole/et le murmure s'envole nu jusqu'à la ceinture/j'écoute en moi tes contes/les oiseaux ne sont jamais loin de toi sur mon oreiller d'argile/tu écriras avec mes os/le récit cunéiforme/de la résurrection. (LM, *ODA*)

Le silence se brise dès l'instant où les mots s'échappent des lèvres du poète. Il s'agit d'un souffle retenu, partagé entre l'inspiration et l'expiration, entre premier cri et dernier mot⁵⁷¹. Le poème se transmet de bouche à oreille parce que, pour Mizón, tout commence et tout finit dans le silence. Ce n'est ni dans l'audible ni dans l'inaudible qu'il entend « les murmures de l'au-delà » (LM, *PLM*), mais dans le silence qui « tourne et cherche dans l'ailleurs » (LM, *PLM*). Rien n'est plus près de l'essence du langage que l'écho du murmure des choses⁵⁷² :

La voix, qui arrive jusqu'à moi d'un temps antérieur à la Genèse, ramène un paysage incomparable qui transite dans la poussière. Personne ne peut le voir sauf moi. Le pays d'où je viens se sert de l'espagnol mais, en vérité, sa voix est également dépourvue de langue, ses distances infinies emportant les voyageurs et leurs traces qui effleurent à peine la terre. (SBS, *PDE*, 46)

Pour Silvia Baron Supervielle, il faudrait écrire « avec peu de mots et beaucoup de silence » (SBS, *PDE*, 231). Comme Luis Mizón, elle voudrait remonter dans le temps jusqu'à arriver à la Genèse. C'est une manière de rentrer en soi et de percevoir un silence aussi ancien

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁶⁹ Vicente Huidobro, *Altazor o El viaje en paracaídas. Poema en VII cantos (1919)*, Madrid, Ibero Americana de Publicaciones, 1931, p. 38 : [Texte original : Volvamos al silencio/ Al silencio de las palabras que vienen del silencio »]

⁵⁷⁰ Jacques Hassoun, *L'Exil de la langue, op. cit.*, p. 17.

⁵⁷¹ Jean-Luc Nancy, *Demande, op. cit.*, p. 176.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 278.

que l'être⁵⁷³. Selon Mario Goloboff, l'Argentine est d'abord la patrie de la parole et il faut construire une langue depuis la racine. Pour que cela se produise, il est nécessaire de revenir au balbutiement et d'être à nouveau un enfant⁵⁷⁴. Depuis que l'homme de Neandertal a appris à parler, il se crée une scission entre lui et sa langue intime. « Lorsqu'il crut, émerveillé, se manifester et communiquer avec les autres, il s'arracha de son intimité : il fut projeté en mille morceaux dans le vide » (SBS, *PDE*, 200). L'écrivaine revient au silence des origines pour « remonter vers une unité imaginaire dont elle se sent coupée⁵⁷⁵ ». Elle veut toucher ce point initial du début de la langue, où il est compliqué de distinguer le plein du vide, le manque à dire de la plénitude absolue⁵⁷⁶. Cependant, le silence peut s'approcher du cri pour l'emprisonner et le figer dans la stupeur. Les personnages d'Hector Bianciotti et d'Eduardo Manet sont incapables de crier. Ils sont saisis par l'ébahissement et la douleur :

Non, je n'ai pas crié. J'aurais voulu lui dire : comment crier quand toute une ville en transe criait pour moi ? [...] Comment crier quand les cloches des églises sonnent le Jugement dernier, réveillant morts, défunts, revenants [...] Comment crier, dites-moi ? Stupéfait, je n'avais qu'à la boucler et ouvrir grandes les mirettes pour enregistrer à jamais la réalité étonnante d'un tel événement. (EM, *LM*, 27)

Dans *La Mauresque*, le narrateur parle de sa naissance qui intervient en même temps qu'un tremblement de terre dans la ville de Santiago de Cuba. Il avale son cri pour laisser la ville crier à sa place, ce qui le conduit à regarder le spectacle de mort et de destruction autour de lui. Le narrateur n'est pas silencieux, mais « fait silence »⁵⁷⁷, dépassé par ce qui l'entoure. Il produit un « cri muet qui s'impose peu à peu » (EM, *ILV*, 63) ou comme Bianciotti l'indique un « hurlement avalé » (HB, *TOA*, 47). C'est le cas d'Adélaïde Marèse, incapable de crier parce qu'elle n'a pas appris et regrette de ne pas l'avoir fait. Il ne reste dans sa voix que « ce qui ne peut plus parler, le souffle d'un adieu sourd » (HB, *NMD*, 11)⁵⁷⁸. Ces écrivains

⁵⁷³ Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1973, p. 111.

⁵⁷⁴ Mario Goloboff, *Des chevaux au fond des yeux*, Paris, Le Chemin vert, 1986, trad. par Gabriel Saad, p. 19. Cité dans Axel Gasquet, *L'Intelligentsia du bout du monde [...]*, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁷⁵ Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire [...]*, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁷⁶ André du Bouchet et Alain Veinstein, *Entretiens [...]*, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷⁷ Jean-Luc Nancy, *Demande*, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁷⁸ Chez Hector Bianciotti, le silence peut être mis en lien avec la perte du langage, un sujet qu'il aborde dans sa nouvelle « Bonsoir les choses d'ici-bas ». Bianciotti y fait le portrait de Valery Larbaud qui a été atteint de l'aphasie : « Puis la confusion mentale se stabilisa et il ne fut plus capable que d'articuler des mots isolés, substantifs, épithètes, infinitifs – langage chaotique, rudimentaire, qui dénotait cependant la permanence de sa lucidité et de sa mémoire » (Hector Bianciotti, *L'Amour n'est pas aimé*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, titre original du texte, *El Amor no es amado*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982, p. 270). Lecteur avide de son œuvre et admiratif de son parcours littéraire, Hector Bianciotti est aussi obsédé par cette maladie. Son intérêt devient crucial quand il entre à l'Académie française. A partir de 1997, il a les premiers symptômes de l'aphasie progressive. Elle devient totale de 2002 jusqu'à sa mort en 2012.

s'appliquent à « saboter les mots au nom du Mot, pactiser avec le silence, ne s'en départir que par instants et pour mieux retomber⁵⁷⁹ ». Bianciotti obéit aux règles de la langue française, c'est-à-dire que l'éloquence est suivie par le silence, comme une épreuve et une ascèse⁵⁸⁰. Décrire les sons proches du silence atténue le rythme et reproduit l'effet d'« un bruit intime » (HB, *LSC*, 282). Au cœur du silence un son infime se produit, presque inaudible, avant que le son de la voix ne s'intensifie pour atteindre l'harmonie ou le déraillement.

« La voix, les voix », reprit soudain Gabriel de sa voix puissante, bien timbrée, qui faisait de son frère et de moi à nous seuls un auditoire, « me donnent la personne tout entière. Dans une voix il y a des stratifications sonores qui correspondent à tous les ingrédients d'origine, passez-moi l'expression, de la personne ; à son appartenance à tel ou tel autre milieu social et à ce que les circonstances en ont fait. La personne est nue dans sa voix. Il y en a des très paisibles qui m'effraient. Soit dit par parenthèse, la musique, paradoxalement, je la vois se dessiner comme un écran. Et la bonté ! Il est peu de gens dont la bonté ne soit pas intermittente. La bonté, quand une voix est pleine, c'est une lumière, une transparence, une clarté venant du haut. (HB, *LSC*, 89)

Au fil de son œuvre romanesque, Hector Bianciotti propose de manipuler la voix comme un mécanisme pour faire un « portrait oral⁵⁸¹ » des personnages. Gabriel dit que la voix ne se limite pas à la prononciation des mots, mais qu'elle engage la personnalité de l'individu. Savoir vraiment écouter une voix rend audible l'intimité profonde d'un sujet, « quelque chose d'emprisonné » (HB, *LSC*, 288) qui passe inaperçu. Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues*, explique que les passions n'ont pas seulement des gestes, mais aussi des accents qui font tressaillir et qui pénètrent au fond du cœur⁵⁸². Pour Henri Meschonnic, « la voix peut être la métaphore du sujet, le symbole de son originalité la plus "intérieure"⁵⁸³ ». Si, à son oreille, un sujet est nu dans sa voix, c'est que Bianciotti a la capacité de différencier la voix physique et la voix intime du sujet. Il se représente les gestes langagiers comme des gestes corporels⁵⁸⁴ où les variations de la voix ne modifient pas seulement les voyelles mais conditionnent une profération de la personne⁵⁸⁵.

⁵⁷⁹ Emil Cioran, *Écartèlement*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1979, p. 23-24.

⁵⁸⁰ Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, op. cit., p. 150.

⁵⁸¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 294.

⁵⁸² Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, A. Belin, 1817, p. 8

⁵⁸³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 294

⁵⁸⁴ Serge Martin, *L'Impératif de la voix, de Paul Éluard à Jacques Anquet*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2019, p. 218-219.

⁵⁸⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 292.

Plus qu'une caractéristique individuelle, la voix est aussi un marqueur culturel quand Eduardo Manet fait référence au créole. En empruntant des mots du français, il considère que cette langue est plus riche. Dans *Un Cubain à Paris*, son ami Marco Tullio la qualifie de savoureuse : « Ce mot qu'il roulait avait, entre les lèvres, un goût de mangue ou d'ananas très doux » (EM, *UCP*, 107). Selon Dominique Combe, il n'y a pas de littérature créole mais une *oraliture*. Elle créolise le français par des tournures calquées sur des expressions créoles, ou traduites mot à mot⁵⁸⁶. Manet souhaite que cet aspect culturel transparaisse dans la voix de sa nourrice haïtienne qui « parle un Français saupoudré de créole et le mot “chagrin”, dans sa bouche, prend un sens encore plus lourd que “cafard” » (EM, *UCP*, 204). Ainsi, il emploie le même procédé pour « cubaniser » le français et la voix fait partie de « l'organisme vivant de la langue⁵⁸⁷ ».

Sans compter les vendeurs ambulants qui tiraient leurs carrioles colorées de pyramides de fruits et de légumes et hurlaient :

« coco d'aaaaaaaaaaaaaaaaagüa ! /papaaaaaaaaaaaaaaaaaaya !/guanabaaaaaaaaaaaaana »
(EM, *ILV*, 185)

Nonobstant les contraintes que l'écrivain pourrait trouver dans la langue française, il atteint une forme de liberté créatrice en mettant en scène la voix. Celle-ci situe le lecteur dans un contexte culturel spécifique et elle fait entendre ce cri que « seuls les gens des tropiques peuvent [...] faire : d'une voix nasillarde qui porte à cinquante kilomètres à la ronde » (EM, *LM*, 149). La voix est accompagnée de la « symphonie d'une ville en état de folie » (EM, *ILV*, 185). Nous sommes face à une cacophonie de bruits dissonants enregistrée par l'écriture. Manet nous a expliqué que son intention n'a pas été de donner à la langue française les sonorités du dialecte cubain, mais de reconstituer cette ambiance de l'île qu'il a connue : « Ça a donné, peut-être, au français un rythme de la Caraïbe » (EM, Entretien, 47).

Hector Bianciotti considère la voix comme un instrument musical dont il joue pour obtenir une note harmonieuse jusqu'à aller vers un déraillement total. Tel un balbutiement, la voix passe par des registres divers allant « d'une voix grêle à celle d'une voix bien placée, agréablement monocorde » (HB, *NMD*, 48). Pour outrepasser cet état préalable, « il convient d'être attentif aux variations [...] de la voix » (HB, *NMD*, 48). Selon Valéry, certains tours du langage se dessinent parfois d'eux-mêmes aux frontières de l'âme et de la voix qui demande

⁵⁸⁶ Dominique Combe, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Licence », 2010, p. 102.

⁵⁸⁷ Graciela Nélica Salto, « Ensayos sobre la lengua poética cubana », *Revista Iberoamericana*, n° 240, vol. 78, 2012, p. 548.

à vivre⁵⁸⁸. Par l'écriture, Bianciotti veut faire entendre au lecteur « cette fiction aphone que l'on nomme “voix intérieure” » (HB, *NMD*, 48). D'après lui, le langage est issu de la voix où le premier cri et le premier chant ont précédé la première syllabe pour désigner une chose précise bien avant les mots⁵⁸⁹.

Par parenthèse, il soutenait qu'un musicien peut faire au piano ce qu'il aurait honte de faire dire au violoncelle, car la sonorité du piano est abstraite, tandis que celle du violoncelle imite la voix humaine, le souffle humain. (HB, *NMD*, 19)

Il affine et calibre la voix de ses personnages. Leur timbre de voix s'assouplit, s'étend, s'approfondit jusqu'à arriver à une dissonance totale. Il veut obtenir l'effet d'un « enroulement » (HB, *TOA*, 95) dans son écriture. Il le décrit comme une scansion de phrases brèves où le rythme doit être maintenu tout en ajoutant des onomatopées, tels des ornements. Valéry dit que « le “magnétisme” de la voix doit se transposer dans l'alliance mystérieuse et extra-juste des idées ou des mots⁵⁹⁰ ». Amateur d'opéra, Hector Bianciotti entretient son écriture, comme la voix qui va du « diminuendo, morendo, vers un registre de soprano où [l'air] s'éteignit ; le reprenant d'une voix grave qui descendait dans la poitrine, d'une voix concave » (HB, *LSC*, 23). Il veut réussir la symbiose idéale de la parole et de la musique⁵⁹¹. Depuis cette harmonie, il est très facile d'aller vers la dissonance ou la « pauvreté harmonique⁵⁹² » tel le chant de Dolorès incarnant le « contre-mi de *Traviata* » (HB, *LSC*, 266) : sa voix « dégringola dans le registre grave où elle clapota avant d'être submergée par le cataclysme » (HB, *LSC*, 267). Dans ce cas, la voix retourne à l'état primitif, au « contre-langage⁵⁹³ » sans fond, sans contenu et qui ne raconte pas d'histoire. Ce chant est synonyme de retour à la glossolalie, à l'expérience d'une parole qui ne signifie rien et qui remonte au commencement du langage⁵⁹⁴. Ainsi, Hector Bianciotti revient au point initial de

⁵⁸⁸ Paul Valéry, « Le Prince et la Jeune Parque », *Œuvres, tome 3, op. cit.*, p. 812.

⁵⁸⁹ Hector Bianciotti, « Ce qui dans la musique rêve et pense. *Norma*, Bellini », *Lectures d'opéra*, Etienne Barillier, Hector Bianciotti, Vincent Borel, avec la collaboration de l'Opéra national de Paris, Paris, C. Bourgois, 2006, p. 76.

⁵⁹⁰ Paul Valéry, « Voix-Poésie », *Œuvres, tome 3, op. cit.*, p. 258.

⁵⁹¹ Hector Bianciotti, « Ce qui dans la musique rêve et pense [...] », *op. cit.*, p. 76.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 77.

⁵⁹³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 292.

⁵⁹⁴ Anne Tomiche « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, n° 305, 2003, p. 64, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-1-page-61.htm> Consulté le 13/04/2023.

notre étude et nous ramène au postulat d'Octavio Paz : ce n'est pas l'heure du chant, mais du balbutiement⁵⁹⁵.

3.2. Le travail sur la langue française

Silvia Baron Supervielle : une langue de l'abstraction

J'écris un seul livre ; il change d'aspect mais on le reconnaît. Le sujet varie et pourtant c'est le même. J'aime incessamment le même être. Et cependant parfois son visage se modifie, je le rêve d'une autre manière. Et cette manière m'enlève et me métamorphose. (SBS, *CAS*, 53)

L'écriture de Silvia Baron Supervielle n'est pas déterminée par un genre littéraire. Elle aspire à « transformer l'apparence des genres afin de leur donner une nouvelle signification » (SBS, *CLE*, 45). Elle ne différencie guère les deux genres majeurs. Cela dit, dans la prose, elle cherche à créer l'espace avec les mots, contrairement à la poésie où elle le fait avec la forme des strophes. Le poème doit s'organiser différemment pour aller à l'essentiel : « Comme un feu...mais avec le même feu on peut faire un feu plus long et le reprendre d'une autre façon et ça c'est la prose » (SBS, Entretien, 13). Cette démarche pourrait avoir comme base historique la « phrase lyrique » qui a émergé vers la fin du XIX^e siècle chez les écrivains symbolistes français et qui a eu un certain écho chez les modernistes hispano-américains.

La phrase lyrique se distingue par l'alliance intime de la poésie et de la pensée⁵⁹⁶. Son développement a été favorisé par la fin, en 1880, de l'enseignement obligatoire du latin qui était la base solide de la rhétorique française. Avec la phrase lyrique surgit une forme nouvelle d'exercice de la pensée plus personnelle, plus libre et plus risquée⁵⁹⁷. Stéphane Mallarmé neutralise la distinction entre prose et vers estimant que la littérature doit refaire la langue⁵⁹⁸. Ces changements dans la langue littéraire française ont traversé l'Atlantique pour arriver en Argentine et en Uruguay. Chez ces jeunes écrivains, « la poésie se dégageait de [leurs] écrits » (SBS, *LAP*, 72). Rubén Darío traduit le poème « Les fleurs » de Mallarmé, publié dans le journal *La Nación* en 1894⁵⁹⁹. Ce travail lui a permis de penser le langage idéographiquement

⁵⁹⁵ Octavio Paz, *¿Águila o sol?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 114. [Texte original : « Al día siguiente no queda nada de esos gorgoritos. Y me digo: no es hora de cantos, sino de balbuceos »]

⁵⁹⁶ Michel Murat « Phrase lyrique, prose d'idées » dans *La langue littéraire [...], op. cit.*, p. 235.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 239.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁹⁹ Après la traduction de « Les Fleurs », Rubén Darío rédige deux textes sur le poète français : « Stéphane Mallarmé » publié dans la revue *El Mercurio de América* à Buenos Aires en 1898 et un article inconnu par la critique qu'il avait intitulé « Mallarmé. Notas para un ensayo futuro ». De même, Mallarmé est omniprésent chez Darío notamment dans son livre *Los Raros*, consacré aux poètes symbolistes français. Bien qu'il

pour délocaliser l'espagnol jusqu'à en arriver à une neutralité antérieure du castillan péninsulaire ou autochtone⁶⁰⁰. De même, il modernise Leopoldo Lugones dans son recueil *Las Montañas del oro* (1897), en faisant usage d'artifices typographiques sur ses vers qu'il sépare avec des tirets pour leur donner l'apparence d'une prose⁶⁰¹. Ricardo Güiraldes, influencé par Jules Laforgue, alterne vers et prose dans son recueil *El Cencerro de cristal* (1915). Pour sa part, Borges explique, dans le prologue de *El Oro de los tigres*, que ses vers proviennent du modernisme et de sa liberté créatrice⁶⁰². Mallarmé a donc eu un impact chez les écrivains et les peintres avant-gardistes des années 1920 à partir de son poème du *Coup des dés* (1897). Dans les deux premières décennies du XX^e siècle, la poésie visuelle et la peinture verbale ont constitué un corpus d'œuvres significatif. Elles se sont insérées dans le courant de l'avant-garde artistique et littéraire grâce à une superposition des esthétiques visuelles et poétiques jusqu'à effacer les frontières. Le peintre argentin Xul Solar en est un parfait exemple. Dans les années 1920, à Buenos Aires, il invente le « neocriollo », la panlingua, une écriture picturale⁶⁰³.

Il va ainsi, écrivant et réécrivant dans le ciel le remue-ménage de la bordure, escorté ça et là par des oiseaux aux ailes arrêtées ; il va toujours, précédant son ombre et redevenant à chacun de ses réveils ce qu'il est : un enfant-danseur qui essaie de s'envoler. (SBS, *LF*, 46)

Mallarmé a voulu inventer une langue qui jaillit d'une poétique nouvelle sans vouloir la dévoiler directement, mais plutôt voir l'effet qu'elle produit⁶⁰⁴. Son goût pour la danse, qu'il partage avec Paul Valéry et Paul Claudel, témoigne que celle-ci est à la fois le geste de création et l'œuvre simultanément⁶⁰⁵. Au cours de de son passage au français, Silvia Baron Supervielle a voulu inventer une langue en s'appuyant sur d'autres arts comme la peinture et la danse

n'apparaisse pas dans le livre il est indirectement mentionné. À ce propos consulter l'article de Alfonso García Morales, « Un artículo desconocido de Rubén Darío: "Mallarmé para un ensayo futuro" », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 35, 2006, p. 31-54.

⁶⁰⁰ Rodrigo Caresani, « Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y "La página blanca" », *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 51, 2017, p. 143.

⁶⁰¹ Jorge Luis Borges avec la colab. De Betina Edelberg, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Emecé, 1998, p. 27 : « Todo en él era deliberadamente nuevo, hasta el artificio tipográfico de dar a los versos, sólo separados por guiones, apariencia de prosa ».

⁶⁰² Jorge Luis Borges, *El Oro de los tigres*, dans *Obras completas II 1952-1972*, édition critique et annotée par Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 777.

⁶⁰³ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica [...]*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁰⁴ Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 30 Octobre 1864, *Correspondance complète, 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie, 1872-1898*, avec des lettres inédites, préf. d'Yves Bonnefoy ; éd. établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 206. [Texte original : « [...] une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* »]

⁶⁰⁵ Pauline Galli-Andreani « Pas de deux : écrire sur la danse pour penser le poème », *Fabula/Les colloques*, La danse et les arts (XVIII^e-XX^e siècles) [En ligne]

URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5349.php> Consulté le 03/03/2022.

pour s'exprimer hors de tout ordre et loi établis. La figure de l'enfant danseur qui apparaît dans *L'Or de l'incertitude* et *La Frontière*, est une métaphore de son dessein. Écrire consiste à s'initier « à danser cette musique muette » (SBS, *ODI*, 21). Sa vision subversive du langage se fonde sur une recherche incessante troublée par la constante tentation du silence et par la défection du verbe⁶⁰⁶. L'enfant saute, tourne, s'élève et se maintient suspendu dans les airs pour imiter l'écriture qui « ne se rend nulle part et n'aboutit, indéfiniment, qu'à la prolongation d'elle-même et de lui, et d'une nouvelle figure à écrire » (SBS, *LF*, 47). Comme Mallarmé, Silvia Baron Supervielle veut créer une écriture *poïégraphique* : une danse en acte, dans un mouvement éphémère où le danseur est à la fois poète et poème, créateur et créateur de lui-même, dans son geste toujours à réactualiser⁶⁰⁷. Les mots « vol », « l'ascension » et « les courants du vent », qu'elle emploie pour décrire la danse de l'enfant, appartiennent au champ sémantique de la dissolution, de la dématérialisation et de l'effacement du réel⁶⁰⁸. La danse est une écriture sans parole, sans forme et libre. Elle définit les écrivains-créateurs qui échappent aux genres et aux classifications pour recréer la littérature dans une langue différente⁶⁰⁹. À travers elle, Silvia Baron Supervielle montre que l'écriture n'est jamais fixe, qu'elle est en constante création et que « tout acte créatif est le rejeu d'une danse originelle, propre à chacun⁶¹⁰ ». L'enfant-danseur est la métaphore de l'écriture en tant que « figure libératrice » (SBS, *LF*, 48) qui permet d'obtenir une langue aérienne sans fond et sans forme, à la fois « innommée [et] exclusive » (SBS, *CAS*, 74) :

La chance m'était donnée de concevoir tout en même temps : la langue, sa silhouette sur le blanc, un texte sans genre préconçu, une musique inespérée. De la même manière, sur les papiers, les mots balbutiants me faisaient renaître, non de ce côté de l'océan, ni de l'autre, non d'une langue plus que de l'autre : je renaissais de moi-même. (SBS, *ADF*, 45 et 46)

Écrire dans une nouvelle langue c'est revenir à l'état du balbutiement que l'écrivaine matérialise sous une forme typographique. Les mots s'inscrivent à l'intérieur d'un tracé. Aucun mot ne peut le dépasser parce que le poème doit former un signe, un dessin, une figure. Écrire en français n'est pas seulement un travail de désapprentissage, mais une ascèse⁶¹¹ Il faut s'en tenir à un tracé inflexible et invisible. L'écrivaine veut que son écriture

⁶⁰⁶ Federica Locatelli, *Stéphane Mallarmé, l'homme poursuit noir sur blanc*, préface de Fabio Scotto, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2022, p. 95.

⁶⁰⁷ Céline Torrent, *Le Poétique instinct à travers la danse. De Mallarmé à aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2019, p. 40.

⁶⁰⁸ Federica Locatelli, *Stéphane Mallarmé [...], op. cit.*, p. 104.

⁶⁰⁹ Silvia Baron Supervielle, *Cambio de lengua para un escritor, op. cit.*, p. 38.

⁶¹⁰ Céline Torrent, *Le Poétique instinct à travers la danse [...], op. cit.*, p. 501.

⁶¹¹ Lydie Parisse, *La parole trouée [...], op. cit.*, 10.

réponde à une « ligne désenfilée [...] une langue inconvertible » (SBS, *LO*, 221). La ligne représente le « degré zéro », l'absence du signe et la sobriété absolue de l'expression⁶¹². Elle évoque aussi la séparation du pays natal en faisant que l'écriture soit « plus près de la mémoire que les mots » (SBS, *LO* 115). Enfin, elle est le seuil qui sépare le visible de l'invisible : elle est visible et lisible dans les lettres et elle est invisible parce qu'elle dégage les souvenirs du pays d'enfance et de l'âme de l'écrivaine. La ligne est la preuve que resserrer n'est pas appauvrir mais arriver au noyau central, au point de départ, au point vivant, toujours perdu et noyé dans l'accumulation des mots⁶¹³.

Le vide ici conquis	l'exil est
par un vide plus	centre
vaste et plus	du cercle
lucide et plein	dérobé ⁶¹⁴
lance son long	
vol habité ⁶¹⁵	

Dans cet exemple, chaque mot occupe une place qui lui a été assignée pour rythmer les pauses et les silences qui font frémir la langue. Silvia Baron Supervielle s'interdit de modifier la place des mots, car écrire un poème c'est « revêtir une sorte d'habit serré au corps » (SBS, *ADF*, 20). Lors de notre entretien, elle a dit avoir commencé à écrire des poèmes très courts pour ne pas se laisser influencer ni par la langue française ni par ses mots : « Je voulais garder la transparence, elle me servait, et j'avais tout le temps l'impression d'inventer un style de poésie, de poème à moi » (SBS, Entretien, 7 et 8). Dans cet exemple, elle dessine le profil de son pays natal dans le contour de ses poèmes. Le blanc détermine la place de chaque mot et avant d'écrire, elle compte les lettres afin de mesurer approximativement sa taille⁶¹⁶. Elle place son poème « dans le haut du blanc suspendu dans l'abîme, avec un début et une fin non marqués » (SBS, *ADF*, 20). Dans son recueil *Autour du vide*, c'est « le blanc [qui] ouvre les pages » (SBS, *JSSM*, 47). Le vide est un lieu de transformation et de plénitude où il « s'agit d'écrire, de créer⁶¹⁷ ». Il n'est pas le silence⁶¹⁸, il représente le dialogue entre le visible et l'invisible et, pour l'introduire dans un poème, il faut

⁶¹² Gérard Genette, *Figures I*, *op. cit.*, p. 208.

⁶¹³ André du Bouchet et Alain Veinstein, *Entretiens [...]*, *op. cit.*, p. 47.

⁶¹⁴ Silvia Baron Supervielle, « Autour du vide », dans *Al margen/En marge*, *op. cit.*, p. 796.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 747.

⁶¹⁶ Silvia Baron Supervielle, *L'Alphabet du feu*, *op. cit.*, p. 20.

⁶¹⁷ Roland Barthes, *La Préparation du roman [...]*, *op. cit.*, p. 141.

⁶¹⁸ Geneviève Asse, *Notes par deux*, Paris, Jannink, 2003, coll. « L'Art en écrit », non numéroté.

supprimer certains mots grammaticaux⁶¹⁹. Selon Mallarmé, le blanc de la page a une importance capitale parce qu'il détermine la prosodie et les silences d'un poème. Il imite la distance séparant les groupes des mots ou il écarte les mots pour accélérer ou ralentir le mouvement et la scansion des vers jusqu'à atteindre une unité⁶²⁰.

Écrire revient à dessiner, voire à imiter le geste du calligraphe et du peintre. La calligraphie tire son origine des mots grecs « kallos » et « graphein », qui sont la racine des mots écrire et dessiner. À travers ces deux actes, l'écrivaine veut atteindre la vérité et la « beauté d'écrire » (SBS, *PDE*, 148). La calligraphie « s'apparente à [...] la peinture lorsqu'elle échappe à la figuration [et qu'elle veut] libérer des signes des alphabets » (SBS, *PDE*, 78). Elle est le désir du dessin, des pauses, des silences, du suspens, et des images permettant d'atteindre « une expérience de poésie visuelle⁶²¹ ». Elle fait partie de ce que Michaux appelle les avant-langues, des langues inachevées qui renvoient à un imaginaire graphique de l'écriture⁶²². A cela s'ajoute la fascination de notre écrivaine pour la peinture abstraite et la nature morte parce qu'il faut se passer du superflu pour obtenir une langue ouverte et aérienne. Il faut rompre les barrières entre les genres littéraires et artistiques afin de convertir la poésie en art du langage et, simultanément, en art de l'image⁶²³. Silvia Baron Supervielle admire les œuvres de Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque et aussi celles de Geneviève Asse qui a collaboré à l'illustration de son recueil de poèmes *Fenêtres* (1976)⁶²⁴. La peinture de cette dernière est caractérisée par des lignes et des blancs qui matérialisent le langage et le

⁶¹⁹ François Cheng, *Le Vide et le Plein*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991, p. 46-47.

⁶²⁰ Stéphane Mallarmé, « Préface », *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dans *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1992, p. 455. [Texte original : « Les “blancs” en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour [...] L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite »]

⁶²¹ Marc Gontard, *Victor Segalen : une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1990, p. 208.

⁶²² Vincent Capt, « Une plume, un continu : L'imaginaire des avant-langues chez Henri Michaux », dans *Langues Imaginaires et imaginaire de la langue, op. cit.*, p. 521.

⁶²³ Myriam Marina Ondo, *La Peinture dans la poésie du XX^e siècle*, Tome 1, Paris, Connaissances et savoirs, 2014, p. 13.

⁶²⁴ Silvia Baron Supervielle a collaboré avec l'artiste peintre notamment dans le volume intitulé *Geneviève Asse*, avec des textes de Silvia Baron Supervielle, Jean Leymarie et la biographie établie par Marie-Françoise Le Saux, Plomelin, Éd. Palantines, 2004. Comme l'indique Colette Leinman, ce ne sont ni des commentaires ni des réflexions esthétiques qui accompagnent les œuvres de l'artiste mais des poèmes tirés d'*Essais pour un espace*. Elle considère le livre comme un « troisième corps qui est né d'une collaboration tripartite entre l'auteur, l'artiste et l'éditeur ». À ce propos consulter l'article Colette Leinman, « Peindre l'exil » dans, *Silvia Baron Supervielle une écriture en exil*, textes réunis par Jacqueline Michel ; avec la collaboration de Ruth Amar, Jeannine Horowitz et Annette Shahar, Paris, Éd. Caractères, 2012. De plus Silvia Baron Supervielle a publié un livre d'entretiens réalisé avec l'artiste intitulé *Un été avec Geneviève Asse*, Paris, L'Échoppe, 1996. Dans ce long entretien l'artiste développe sa vision de la peinture.

non-langage⁶²⁵. L'écrivaine nous avoue être fascinée par la manière avec laquelle Geneviève Asse « peignait l'espace » (SBS, Entretien, 8). Dans *Note par deux*, cette dernière précise que l'espace est sa préoccupation, car tout est inépuisable, tout se reconstruit et tout trouve sa place, en s'accompagnant du besoin d'ouverture et de lumière⁶²⁶. Dans sa peinture, le motif tend à disparaître dans la recherche d'un infini où s'ouvre l'espace, qui devient le thème de son œuvre dans les années 1970. Son œuvre se signale par la recherche de « l'ascèse, de la concentration de l'œil, de la contemplation, enfin de la liberté gagnée⁶²⁷ ».

La peinture tremble de vie. Elle s'exhale, parole du silence, parfaite écriture du silence. Selon Silesius, le silence est la clé d'accès au langage, les muets et les sourds étant les plus proches de la langue perdue du Paradis. (SBS, *PDE*, 223)

La nature morte est le noyau de l'art statique semblable à la poésie la plus dense et la plus isolée et qui exige un parfait équilibre entre richesse et sobriété⁶²⁸. Ce minimalisme et cette retenue ne sont pas réservés aux artistes et aux peintres. Ils sont présents aussi chez les écrivains qui ont changé de langue. Selon Yves Peyré, la poésie « se veut un point culminant de concrétude, elle est sans cesse frôlée (comme sous le coup d'une malédiction) par une abstraction qui l'éloigne de sa visée, voire de son fondement⁶²⁹ ». Afin que la langue échappe à tout ce qui pourrait la fixer, il faut se passer des ornements et faire que le principal se dégage et que « [l']âme de l'auteur passe dans le message » (SBS, *CAS*, 74). Silvia Baron Supervielle écrit sur l'ombre du langage en se confiant à la sagesse et à la force⁶³⁰ présentes dans le choix des lettres de l'alphabet. Elle retrouve la lettre dans son état naturel et son innocence qui se perdent lorsqu'elle s'aligne avec d'autres pour former des mots⁶³¹.

[...] l'invention embellit, le goût organise avec soin. Celui qui possède ces attributs écrira avec régularité ; son ouvrage sera suivi, soutenu dans sa forme, correct dans la distance de ses mots et de ses lignes. Recherché dans le choix de ses lettres. (SBS, *PDE*, 253)

⁶²⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 304.

⁶²⁶ Geneviève Asse, *Note par deux*, *op. cit.*, non numéroté.

⁶²⁷ Anne Lemonnier, « Geneviève Asse » dans *Dictionnaire universel des Créatrices*, [En ligne] URL : <https://www.dictionnaire-creatrices.com/fiche-genevieve-asse> Consulté le 24/02/2022.

⁶²⁸ Pierre Reverdy, *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923-1960)*, Paris, Flammarion, 1973, p. 34-35.

⁶²⁹ Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 12.

⁶³⁰ Ivonne Bordelois, *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, p. 23 : [Texte original : « Escribimos también a la sombra formidable del lenguaje, confiando en su sabiduría y su fuerza [...] »]

⁶³¹ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 113.

Le choix des lettres est équivalent à celui de l'architecte qui dessine un projet en traçant des figures géométriques et en imaginant des murs et des colonnes. Silvia Baron Supervielle conçoit une « écriture-objet » (SBS, *PDE*, 215). Les lettres deviennent des objets palpables déplacés et classés. Ainsi, la feuille de papier est un « terrain neutre où on pourrait se recréer. Et déformer, contrefaire, modifier » (SBS, *LRI*, 50 et 51). Les majuscules rappellent cette matérialité. L'écrivaine a plaisir à en tracer certaines comme la lettre « H » qui ressemble aux colonnes et qui symbolise une « muette expiration » (SBS, *LO*, 129). Pour elle, c'est la seule lettre qui, par sa forme, mérite d'être notée dans cette écriture et cette « lecture des colonnes » (SBS, *LO*, 130). La lettre « H » représente aussi la figure géométrique avec ses traits aériens par excellence et elle convient à la nature abstraite de son écriture « qui s'évertue à voir par-delà les formes, à déceler des espaces cachés dans l'espace, à contourner le silence » (SBS, *DDM*, 137). Cette matérialité de la lettre renvoie à la foi que l'écrivaine a dans la parole et la possibilité de créer une nouvelle langue. Dans *Le Regard inconnu*, Silvia Baron Supervielle cite certains passages des *Écrits* de Juan Gris, qui pense que « pour faire de la peinture, il faut connaître les possibilités de la peinture⁶³² ». Ce postulat est applicable à la démarche de notre autrice dont l'imaginaire octroie aux lettres une matérialité. Juan Gris cite l'exemple du jeu de cartes qui voient leur disposition être modifiée, mais sans les abolir et sans les changer, jusqu'à leur conférer un nouvel assemblage et les présenter sous une forme nouvelle⁶³³. Le jeu de cartes symbolise l'art, sa dextérité, sa liberté et ses formes surprenantes qui sont « déploy[ées] jusqu'aux plus extrêmes limites, puis ramen[ées] à rien⁶³⁴ ». De la même manière, Xul Solar, qui était obsédé par l'ordre, identifiait, combinait, géométrisait et mélangeait des éléments dans sa peinture⁶³⁵. Silvia Baron Supervielle considère que le mot est « un passage inachevé » (SBS, *LRI*, 79), destiné à créer et à recréer.

Nos lettres, qui copient des graphies anciennes, se perfectionnent au cours du temps, habillant ou déshabillant consonnes et voyelles selon leur utilité, leur beauté, leur visibilité secrète ; elles sont le résultat d'une longue transmission, et apportent du dessin aux sons, du passé au présent. (SBS, *ADF*, 139)

Elle divise l'alphabet entre les voyelles et les consonnes pour montrer que son écriture est habitée par une « présence double : le sens et le silence » (SBS, *ADF*, 139). Écrire, c'est avoir la conscience que le visible rend aussi compte de l'invisible et de l'indicible. Les

⁶³² Juan Gris, *Écrits*, Toulon, la Nerthe, 2014, p. 10.

⁶³³ *Ibid.*, p. 12.

⁶³⁴ Pierre Reverdy, *Note éternelle du présent*, *op. cit.*, p. 41.

⁶³⁵ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, *op. cit.*, p. 14.

mots signalent l'absence qui met en évidence la faille du langage incapable de s'approprier la vie parce que l'essentiel est invisible⁶³⁶. Silvia Baron Supervielle prend l'alphabet hébreu pour référence. Cette langue est habitée par la dualité qui « ne note que les racines consonantiques, les voyelles n'étant que le souffle du corps » (SBS, *ADF*, 141). Elle rêve d'une langue inarticulée où la consonne est le devenir-langue, le devenir phonétique de la sonorité naturelle⁶³⁷. Elle ne s'intéresse ni à la totalité d'un mot ni à sa signification, mais aux lettres qui le constituent, car elles sont décisives dans son écriture. Elle préfère les consonnes pour leur indépendance et pour la signification qu'elles donnent aux mots. Elles sont un « signe-lettre qui serait le principe de toute chose, [...] le Commencement et la Fin, le Mystère de l'Infini » (SBS, *PDE*, 214). Elles permettent de transfigurer la langue et soi-même. Le signe-lettre répond à la « confiance individuelle » (SBS, *PDE*, 214) qui ne doit pas être dévoilée parce qu'elle touche le mystère de l'écrivaine. D'après Derrida, l'écriture alphabétique est la plus muette parce qu'elle ne dit aucune langue spontanément⁶³⁸, ce qui permet à l'écrivaine de délocaliser le français pour lui donner un nouveau souffle. L'équation qui compose le rythme de sa prose et de sa poésie se fonde sur la hâte et l'attente, l'élan et la contemplation, l'invention et le goût. En fonction de la sonorité des mots, l'écrivaine en adopte certains et pas d'autres dans le but d'être conduite à la musique du silence⁶³⁹. Finalement, écrire consiste à « [t]racer des mots sans signification, entendre une musique secrète » (SBS, *LRI*, 46).

Hector Bianciotti et la force des mots

« Il n'y a ni Dieu ni Diable, tout finit dans l'enclos des croix » [...] l'invention verbale de mon père vint, subite, se poser sur la tombe que ma mère fleurissait de roses et d'arums en papier crépon confectionnés par mes sœurs ; et que je compris, ou entrevis, que l'on pouvait désigner les choses par un autre moyen que leur nom. Aussi me suis-je épris de la littérature. (HB, *NRJ*, 66)

Les paroles prononcées par le père mettent en avant la force inouïe des mots et marquent « ce moment où la connaissance s'estompe et l'apprentissage commence » (HB, *NRJ*, 64). L'épisode raconte comment le père décrète « la mort précoce de Dieu » (HB, *NRJ*, 68) au moment où une nuée d'insectes déferle sur les champs. Le narrateur est

⁶³⁶ Ivonne Bordelois, « La palabra está herida » [En ligne] URL : <https://www.almagrovevista.com.ar/ivonne-bordelois-la-palabra-esta-herida> Consulté le 20/12/2021.

⁶³⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 444.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 423.

⁶³⁹ Silvia Baron Supervielle, *Un Été avec Gèneviève Asse*, op. cit., p. 7.

captivé par l'imagination scrupuleusement inventive des théologiens⁶⁴⁰, notamment à propos de la Bible, qui contient « une nouvelle économie de la parole⁶⁴¹ ». Toutefois, il est conscient qu'il existe un écart entre la littérature qui embellit et atténue la réalité et le langage parlé. L'apprentissage se poursuit avec le plagiat du conte « Le Chat botté ». Le narrateur divulgue son inexpérience dans l'écriture, en endossant le rôle de « celui qui *espère* écrire⁶⁴² ». En plagiant le conte, il acquiert le pouvoir des bottes du chat : celui de « vaincre les étendues et de s'enfuir très loin » (HB, *NRJ*, 83). Dans ses volets autofictionnels, Bianciotti raconte son expérience du « devenir écrivain » qui s'inscrit dans sa nature la plus profonde et qui le différencie de son entourage. Au cœur de la pampa, « *[é]crire* se présente comme un Espoir⁶⁴³ » et le mérite est une relation entre soi-même et son dessein qui se mesure par les difficultés surmontées. Bianciotti relate que « coûte que coûte [il] était arrivé à avoir de l'instruction » (HB, *SMC*, 82).

Hector Bianciotti évoque l'exemple de Rudyard Kipling, écrivain qui a travaillé inlassablement la langue anglaise comme un orfèvre. Borges signale que Kipling écrivait avec tout le dictionnaire et qu'il savait administrer une profusion lexicale où chaque mot était soupesé. Kipling figure dans le panthéon littéraire de Bianciotti, car il a compris l'importance de l'adverbe et de l'adjectif qui composent la structure de la prose. L'œuvre de Kipling est la preuve que le travail d'un écrivain survit par sa qualité pour qu'un autre « puisse tirer d'elle une intonation, une tournure de phrase, une sentence » (HB, *ANA* (FR), 114). Son écriture incarne le principe de « bien écrire » auquel tient Bianciotti. Elle est fondée sur la syntaxe qui est le squelette de la langue et qui ne doit pas se rompre⁶⁴⁴. D'après Charles Maurras, la syntaxe et le style ont cédé la place au vocabulaire⁶⁴⁵ tandis que pour Remy de Gourmont la syntaxe est l'épine dorsale du langage⁶⁴⁶. Enfin pour Valéry, elle est une faculté de l'âme, un système d'habitudes à adopter et à raviver pour le réajuster en pleine conscience⁶⁴⁷. Bianciotti

⁶⁴⁰ Adolphe Gesché, « Littérature et théologie. Entretien avec Hector Bianciotti », *Les Mots et les livres*, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁴¹ Julia Kristeva, « Le Geste de la parole, cette puissance », *Le Monde des religions*, hors-série, décembre 2011, [En ligne] URL : <http://www.kristeva.fr/le-geste-de-la-parole.html#:~:text=Il%20ne%20s'agit%20pas,curiosit%C3%A9%2C%20en%20d%C3%A9sir%20de%20se%20ns> Consulté le 16/11/2022.

⁶⁴² Roland Barthes, *La Préparation du roman [...]*, *op. cit.*, p. 322.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 312.

⁶⁴⁴ José Luis Reina « La Isla íntima entrevista con Héctor Bianciotti », *op. cit.*, p. 56.

⁶⁴⁵ Charles Maurras, *L'Avenir de l'intelligence et autres textes*, édition établie et présentée par Martin Motte, préface de Jean-Christophe Buisson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2018, p. 704.

⁶⁴⁶ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française : la déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 133.

⁶⁴⁷ Paul Valéry « Choses tues », *Œuvres, tome 3*, *op. cit.*, p. 190.

rejette l'idée d'altérer la syntaxe pour éviter de détruire la langue. Cette dernière doit évoluer dans des proportions limitées afin de maintenir sa beauté et sa pureté originelle⁶⁴⁸.

Au principe du « bien écrire » s'ajoute la quête du mot juste que Bianciotti cherche dans les dictionnaires. Il déclare que s'il devait sauver un livre ce serait le dictionnaire parce qu'il symbolise la langue et la littérature⁶⁴⁹. Le dictionnaire est son principal outil pour comprendre les infinies nuances des mots au moment d'en faire usage. Pour Bianciotti le dictionnaire permet de voir l'évolution de la langue et de comprendre comment les fautes s'introduisent dans la langue parlée et comment elles sont corrigées⁶⁵⁰. Nous avons expliqué que Bianciotti est attaché au néoclassicisme de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, période où la langue est conçue comme un laboratoire d'innovation et de conservation. Entre 1890 et 1940, les écrivains ont privilégié la syntaxe, le temps des verbes et l'écart entre langue ordinaire et langue littéraire⁶⁵¹. Ils mettent en avant l'idéal d'une langue qui coïncide avec le réel. Celui-ci a reçu différentes définitions au cours de l'histoire de la langue littéraire française. L'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert le définit comme le *bon mot*, le sentiment vivement et finement exprimé et l'acte de l'esprit⁶⁵². Le Littré le considère comme le mot propre, celui qui exprime une idée avec le plus d'exactitude et de justesse⁶⁵³.

Au début du XX^e siècle, une mise en question de cette pertinence du mot juste apparaît parce qu'il n'existe pas de norme idéale pour garantir le langage et le bien écrire. Une crise du mot juste se double d'une crise de bien-écrire⁶⁵⁴. Cet idéal s'estompe, sans disparaître complètement. La littérature ne peut plus être le discours qui prétend au mot juste⁶⁵⁵. Bien que Bianciotti avoue être hanté par la recherche du mot conforme à sa pensée, il se demande : « écrire n'est-il pas le contraire de penser ? » (HB, *TOA*, 182). Les mots arrivent à sa pensée de manière inattendue ou, dans le cas où il les recherche, ils « aspirent moins à la connaissance qu'à la magie » (HB, *TOA*, 182). Selon Marc Fumaroli, la littérature est une voyageuse de nuit

⁶⁴⁸ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française* [...], *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴⁹ Bernard Pivot, entretien avec Hector Bianciotti, « Les Esprits romanesques », *Apostrophes*, *op. cit.*

⁶⁵⁰ Jason Weiss, « Interview with Hector Bianciotti », *op. cit.*, p. 19.

⁶⁵¹ Jean-Louis Jeannelle, « La "littéralité" à l'épreuve d'une histoire des pratiques littéraires et des idées linguistiques. Entretien avec Gilles Philippe » dans Johan Faerber, Mathilde Barraband, Aurélien Pigeat (éds.), *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 41.

⁶⁵² Diderot et D'Alembert (dir.) « Mot bon », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751-1772, [En ligne] URL : <https://num-classiques-garnier-com.ezproxy.univ-paris3.fr/index.php?module=App&action=FrameMain> Consulté le 04/11/2021.

⁶⁵³ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, (avec supplément), Paris, Hachette, 1873-1877, [En ligne] URL : <https://num-classiques-garnier-com.ezproxy.univ-paris3.fr/index.php?module=App&action=FrameMain> Consulté le 04/11/2021.

⁶⁵⁴ Jean-Louis Jeannelle, « La "littéralité" [...] » dans *Le Mot juste* [...], *op. cit.*, p. 43.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

qui peut avancer seule, mais qui a « besoin des passeurs et des voix qui transmettent d'écho en écho ses mots de passe⁶⁵⁶ ». Bianciotti écrit avec la peur de ne pas aboutir à la phrase qui, à elle seule, justifierait une page et tout un récit⁶⁵⁷. Cette phrase apparaît soudainement et « s'y installe, et irrésistible, en modifie le sens et la musique » (HB, *TOA*, 182). Il s'agit de « l'art du langage » qui, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, consistait à capter ce nom, l'enfermer, le celer et le désigner à son tour par d'autres noms déjà présents⁶⁵⁸. Pour Bianciotti, la définition du mot juste s'accorde au postulat de Jean-Louis Curtis : un mot propre enrichi d'harmoniques telle une note musicale⁶⁵⁹.

D'où, me dis-je, la volonté d'enfreindre qui m'aiguillonne sans trêve, et ce désir d'une course éperdue, d'un fracas ultime, que je ressens toujours, grâce auquel s'épuiserait, une fois pour toutes, la violence qui ne cesse de m'habiter et que discipline, en ce moment, le maniement de la plume ; d'où, aussi, que je tiens par-dessus tout au système de précautions, de manières, de politesses, mis au point par les hommes au cours des siècles pour moins s'entre-tuer, dans lequel je me confie et avec lequel je me *bande*. Je me crains ; je m'obéis. (HB, *NRJ*, 7)

Pour l'écrivain, « bien écrire » et avoir un « mot juste » sont comparables à la maîtrise du corps : « réduire ses gestes à un périmètre exigü, [...] soumettre le corps à un rythme, à une démarche ferme et modérée » (HB, *SMC*, 179). Se bander revient à obéir et à se soumettre à la discipline du verbe pour chasser de son écriture l'excès des imparfaits et des euphémismes. En effet, Bianciotti analyse le cas de son recueil de nouvelles *L'Amour n'est pas aimé*, dont chacune est un roman condensé. Une nouvelle bien écrite suscite un futur possible, elle anticipe la vie imaginaire que lui donnera la lecture⁶⁶⁰. Dans la nouvelle, est mis en évidence « la manœuvre du langage⁶⁶¹ » qui consiste à concevoir un texte doté d'une grande densité et de la force expressive du « minimum parfait⁶⁶² ». Cette manœuvre sert à trouver le mot exact à l'intérieur du rythme, lequel précède l'arrivée du vocable, dont le nombre de syllabes doit répondre à une cadence prédéterminée. Écrire c'est suivre un rythme et non

⁶⁵⁶ Marc Fumaroli, *Exercices de lecture [...]*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁵⁷ Pierre Maury, « Un entretien avec Hector Bianciotti », *op. cit.*

⁶⁵⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁵⁹ Jean-Louis Curtis, « L'Art du mot juste. Discours pour la célébration du 300^e anniversaire de la première publication du Dictionnaire de l'Académie française » le 26 mai 1994, URL : <https://www.academie-francaise.fr/lart-du-mot-juste-discours-pour-la-celebration-du-300e-anniversaire-de-la-premiere-publication-du> Consulté le 05/11/2021.

⁶⁶⁰ Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶¹ Paul Valéry « Choses tues », *Œuvres, tome 3*, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁶² Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu*, *op. cit.*, p. 12.

l'expression d'un concept⁶⁶³. Selon Rubén Darío, dans chaque mot existe une harmonie verbale et une mélodie idéale⁶⁶⁴. Bianciotti a la conviction qu'une bonne phrase n'appartient pas à l'écrivain, mais que les mots glissent sur le fil de la pensée et s'assimilent à la cadence. L'écrivain doit devenir un musicien de la langue pour orchestrer une « symphonie verbale⁶⁶⁵ » qui est « l'extrême artifice de l'écriture » (HB, *SMC*, 42). Les mots occupent une place capitale : ils chantent et changent le sens d'une idée⁶⁶⁶. Un seul mot porte une phrase et guide son tempo. Dans *La Busca del jardín*, l'écrivain a recours à une série de mots qui cataloguent ses obsessions. Il accorde à chacun une importance plus riche que le dictionnaire, il les isole pour qu'ils deviennent le mot-titre et les clés de son livre.

Ainsi Bianciotti refuse-t-il le postulat de Sartre selon lequel la prose doit être utilitaire par essence et, dans le contexte de l'après-guerre, se réconcilier avec la langue commune. En revanche, il est en accord avec la réponse d'Elio Vittorini donnée à Sartre sur l'importance d'un adjectif ou d'un adverbe pour aboutir à une idée que la pensée ne parvient pas à formuler⁶⁶⁷. Selon Julien Benda, ceux qui se plient au culte de la netteté ignorent la nuance⁶⁶⁸, rejoignant ce moment grammatical de la langue littéraire entre 1890 et 1910 où les écrivains symbolistes ont promu l'adjectif en qualité de mot thème⁶⁶⁹. Vers la fin du XIX^e siècle, ils ont eu recours aux noms issus des adjectifs, quitte à provoquer un recul progressif du verbe qui représentait la subjectivité. Comme l'indique Ludmila Morawska, Valéry a mis en valeur l'adverbe notamment celui qui finit en « ment » et qui est renforcé par le « si ».

Ces adverbes sont dotés d'une qualité sonore et produisent un effet d'intensité⁶⁷⁰. Bianciotti recherche cet effet pour obtenir une phrase plus expressive et inattendue :

⁶⁶³ José Luis Reina, « La Isla íntima, entrevista con Héctor Bianciotti », *op. cit.*, p. 109.

⁶⁶⁴ Rubén Darío, « Prosas profanas », *Poesía*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 180.

⁶⁶⁵ Ludmila Morawska, *L'Adjectif qualificatif dans la langue des symbolistes français (Rimbaud, Mallarmé, Valéry)*, Poznan, 1964, p. 20.

⁶⁶⁶ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, coll. « Cristal del tiempo », 1974, p. 77. [Texte original : « ...Todo lo que usted quiera, si señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan...Me prosterno ante ellas...Las amo, las adhiero, las persigo [...] Todo está en la palabra...Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció ... »]

⁶⁶⁷ Pierre Maury, « Un entretien avec Hector Bianciotti », *op. cit.*

⁶⁶⁸ Julien Benda, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Union générale d'éditions, 1970, p. 36.

⁶⁶⁹ Ludmila Morawska, *L'Adjectif qualificatif dans la langue des symbolistes français [...]*, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

J'essayai une variation sur l'une des rengaines que je chéris [...] nommer les choses par leur nom, ou simplement par le plaisir de savourer d'avance les mélancolies de la vieillesse, puisque l'occasion m'en était donnée ? Je dus, sans trop de prévenance, répéter de ces métaphores que j'arrive à me forger pour mon usage personnel. (HB, *LSC*, 172)

Il estime qu'une grande partie de la richesse des langues se trouve dans la métaphore⁶⁷¹ et dans l'aphorisme. L'utilisation de ces deux figures de rhétorique signifie une fois de plus qu'il revendique son droit de suivre l'évolution de la langue tout en la conservant. Tout d'abord, l'aphorisme permet d'aboutir à une phrase en offrant différentes possibilités d'invention grâce à la nuance qu'il apporte. La syntaxe rigide et les structures semi-figées contraignent l'aphorisme, en partie, à une écriture conservatrice⁶⁷². Borges l'a utilisé pour mener « l'exploration la plus poussée du champ de la réécriture, son exténuation⁶⁷³ ». Avec l'aphorisme, Bianciotti éprouve « la jubilation du bricolage⁶⁷⁴ ». Ses textes sont une mosaïque de citations qu'il transforme pour exprimer sa pensée. À partir d'« une “phrase fabriquée”, une phrase toute faite [il la fait] passer pour une citation » (HB, *ASE*, 43). Quant à la métaphore, deux possibilités s'offrent sans que celles-ci soient contradictoires : la première consiste à faire d'elle un instrument au service de la création individuelle et la deuxième à en faire un instrument au service de la structuration de la pensée cohérente et, par conséquent, du lexique⁶⁷⁵. Ricoeur précise que la vraie métaphore est intraduisible. « Les métaphores de tension sont intraduisibles parce qu'elles créent de la signification. Dire qu'elles sont intraduisibles ne signifie pas qu'elles ne peuvent être paraphrasées, mais la paraphrase est infinie et n'épuise l'innovation et la signification⁶⁷⁶ ».

Je regrettais de ne pas être, comme elles, croquignolé, et au vrai, à chaque heure de chaque jour, j'aurais regretté, ma vie durant, de ne pas être né coiffé, au sens que l'expression a perdu, une signification singulière métaphore porte-bonheur ayant détourné les mots. De cheveux bien plantés, bien en place, je n'ai pas cessé de rêver. (HB, *NRJ*, 72 et 73)

⁶⁷¹ Axel Gasquet, *La Literatura expatriada [...]*, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁷² Stéphanie Bertrand, *André Gide et l'aphorisme. Du style des idées*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018, p. 50.

⁶⁷³ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions Points, coll. « Points », 2016, p. 42.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁷⁵ Marco Fasciolo, Micaela Rossi, « Métaphore et métaphores : les multiples issues de l'interaction conceptuelle », *Langue Française*, n° 189, 2016, p. 5, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2016-1-page-5.htm> Consulté le 22/05/2023.

⁶⁷⁶ Paul Ricoeur « Le Sens de la métaphore » dans *Anthologie*, *op. cit.*, p. 118-119.

Bianciotti emploie la métaphore « être né coiffé » dans son sens littéral : le désarroi de ne pas avoir de beaux cheveux mais à la place des cheveux indisciplinés. Dans *Le mort qu'il faut*, Jorge Semprún remarque que les expressions françaises telles que « né coiffé » ou « né avec une cuillère d'argent dans la bouche » ne sont ni directes ni charnelles comme l'expression espagnole : « né avec une fleur dans le cul »⁶⁷⁷. Pour Bianciotti, l'expression « être né coiffé » suffit largement au point de déployer de nouvelles images qui génèrent des effets de concision avec expressivité, notamment quand il regrette ne pas « être né croquignolé ». En outre, l'expression « avec une main derrière et l'autre devant » est commune et partagée par le français et l'espagnol parce qu'elle « dépeint si bien le dénuement » (HB, *PLA*, 14). De plus, Bianciotti n'hésite pas à avoir recours à des expressions dans une autre langue comme l'italien pour décrire la période obscure de sa vie à Rome : « c'est seulement aujourd'hui qu'il m'est possible d'orner l'atrocité de cette période d'une citation – mourir d'inanition “*con la test'alta e con rabiosa fame*” : la tête haute et la faim enragée » (HB, *PLA*, 150). Il montre que la richesse du français, de l'espagnol et de l'italien se trouve dans les expressions qu'il exploite pour raconter quelque chose de neuf sur sa réalité⁶⁷⁸ : la misère.

« Allons, allons, de quel bastringue avons-nous la nostalgie ? » et s'aidant d'un bras qui rasait les cuisses, tout au plus les hanches de ses congénères, et de sa canne, elle les détournait du spectacle, les poussant vers la sortie, vers l'étroit escalier raide servant d'accès à la loge. Son « ralliez-vous à mon panache blanc », ce fut : « On va se taper la cloche ! » (HB, *LSC*, 276)

Certaines expressions et certains mots permettent à l'écrivain de voyager dans l'histoire de la langue française. Le recours à l'expression argotique « se taper la cloche » offre des images surprenantes, présentes dans le français par la force des choses et de son histoire⁶⁷⁹. Le français devient polysémique et il est un outil d'inventivité, que ce soit en utilisant de vieilles expressions argotiques ou en inventant de nouvelles. Dans *Sans la miséricorde du Christ*, Rosette épate le narrateur quand elle s'écrie : « Je n'ai pas de courants d'air dans les oreilles » (HB, *SMC*, 123) pour dire qu'elle a bien compris et qu'il n'est pas nécessaire de répéter la menace qu'elle vient de recevoir. Le narrateur ne sait pas si l'image que suscite cette métaphore le surprend par la justesse des mots ou parce qu'elle vient d'une langue différente

⁶⁷⁷ Jorge Semprún, *Le mort qu'il faut*, lecture accompagnée par Vladimir Angelo et Brigitte Wagner, Paris, Gallimard, 2003, p. 85. [Texte original : « Mais dans ma langue maternelle, la métaphore qui exprime cela est plus directe qu'en français, plus charnelle : *Tu si que has nacido con una flor en el culo !* s'exclamait-on. Né coiffé ou avec une cuiller d'argent dans la bouche, à la française ; avec une fleur dans le cul, à l'espagnole, c'était pourtant pareil »]

⁶⁷⁸ Paul Ricœur « Le Sens de la métaphore » dans *Anthologie, op. cit.*, p. 119.

⁶⁷⁹ Claude Duneton et Sylvie Claval, *Le Bouquet des expressions imagées. Encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française*, éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2016, p. 14.

de la sienne. Dans ce cas, les mots sont soumis à une torsion qui donne à l'énoncé métaphorique sa signification⁶⁸⁰.

À travers son imaginaire hétérolingue, Bianciotti propose des alternatives aux mots pour « leur faire perdre de leur évidence pour réinsuffler d'autres possibles⁶⁸¹ ». Certains mots attirent son attention par leur particularité et soudainement ils deviennent une source poétique. Par exemple, les boucles d'oreilles appelées « dormeuses » où le nom « [l]e fait encore rêver » (HB, *LSC*, 186). Pour lui, les mots n'ont pas une signification définitive parce qu'ils répondent à l'imaginaire de l'écrivain qui les renouvelle constamment. Dans *Seules les larmes seront comptées*, Mme Delalande Monnier raconte au narrateur l'intérêt de Dolorès pour la musique hindoue qu'elle appelle désormais par le mot sanscrit *sangīta* qui évoque « la vertu de sa monophonie » (HB, *LSC*, 204). Chaque mot prononcé par Dolorès prend une nouvelle signification ; « elle ne manque pas de poésie lorsqu'elle parle de ses projets – elle dit son “destin” » (HB, *LSC*, 204). Une fois de plus, il surprend son lecteur en créant ou en suggérant de nouvelles définitions. Comme Dolorès, il s'imagine revenir à la nuit des temps où les mots étaient dépourvus de signification et où ils ne renvoyaient à rien de connu ni à aucune image. Chaque texte est, pour Bianciotti, une lettre d'amour écrite avec un dictionnaire et adressée à un inconnu⁶⁸².

Eduardo Manet, une écriture cinématographique

J'ai l'impression que le roman de demain se définira davantage comme un glissement progressif vers des formes d'expression multiples où s'interpénétreront diverses disciplines artistiques. Mes récentes responsabilités d'éditeur de textes classiques et contemporains m'ont permis de faire certaines découvertes...comme par exemple que les chansons de geste, les romans chevaleresques, les œuvres de Cervantès elles-mêmes...échappent à toute classification. Que les grands textes classiques espagnols contiennent déjà en eux poésie et fiction, prose et théâtre. Que les plus grands écrivains latino-américains d'hier et d'aujourd'hui sont les héritiers légitimes de nos ancêtres castillans, un héritage dont ils peuvent s'enorgueillir.

Les temps ont beaucoup changé et il me semble que l'héritage du jeune écrivain du XXI^e siècle passera, qu'on veuille ou non, par ce culte de l'image que nous sommes en train de vivre aujourd'hui.
(EM, RC, 288)

⁶⁸⁰ Paul Ricœur « Le Sens de la métaphore » dans *Anthologie*, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁸¹ Myriam Suchet, « De la recherche comme création permanente », *Revue des sciences sociales*, n° 56, 2016, p. 16, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/revss/422> Consulté le 21/10/2022.

⁶⁸² José Luis Reina, « La Isla íntima entrevista con Héctor Bianciotti », *op. cit.*, p. 59.

Eduardo Manet répond à une question centrale dans son écriture : « Quelle forme prendra le roman du XXI^e siècle ? ». Il voue un « culte à l'image » dans ses pièces de théâtre et ses romans qui se caractérisent par une écriture de type cinématographique. Ce culte de l'image a une base théorique littéraire : le baroque. Dans *Mes années Cuba*, il raconte que la bibliothèque de son père était composée d'œuvres des écrivains du Siècle d'Or espagnol comme Cervantes, Góngora et Quevedo. Depuis le XIX^e siècle, le baroque prend une place d'importance dans l'imaginaire national cubain en quête d'identité nationale. D'un point de vue historique et culturel, le philologue dominicain Pedro Henríquez Ureña et l'essayiste vénézuélien Mariano Picón Salas sont les précurseurs de la théorie du néo-baroque. Ils estiment que le baroque est l'instrument essentiel de la formation nationale de l'Amérique latine en tant que spécificité culturelle. Le baroque marquerait la rupture avec le modèle européen venu d'Espagne. Son insertion dans l'histoire de la modernité littéraire de cette région décrit une longue trajectoire qui coïncide avec des cycles de rupture et de rénovation poétique dans les décennies 1890, 1920, 1950 et 1970⁶⁸³. Le premier processus est la « lisibilité esthétique » qui correspond à l'insertion du baroque dans l'histoire littéraire avec le modernisme et l'avant-garde. La deuxième est la « légitimation historique » qui commence dans les années 1950 avec « la nueva novela » et qui se poursuit avec le *boom* latino-américain de 1960, complété dans les décennies de 1970-1980 par le *postboom*⁶⁸⁴.

Dans son œuvre, nous voyons qu'Eduardo Manet est l'héritier du baroque des écrivains et des essayistes cubains qui ont travaillé autour de cette question : José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante et Severo Sarduy⁶⁸⁵. Lezama Lima estime que le baroque américain ne trouve pas seulement ses origines dans la colonisation, mais qu'il est un mode de vie propre au continent tandis que pour Alejo Carpentier, il est présent dans chaque aspect de la vie quotidienne⁶⁸⁶. Par le « réel merveilleux », il offre une réflexion langagière avec une prolifération de significations pour nommer un objet de la réalité naturelle ou historique. Son objectif est d'inscrire le contexte américain dans la culture universelle. Avec le « réel merveilleux », Carpentier situe le baroque dans une catégorie de l'être tandis que Lezama Lima insiste pour que l'américain soit toujours en constante

⁶⁸³ Irleamar Chiampi, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 18.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ Reindert Dhondt, « Lecturas neobarrocas del y reconceptualizaciones de la nación: José Lezama Lima, Cintio Vitier y Severo Sarduy », *Neophilologus*, 2009, n° 94, p. 2, [En ligne]
URL : <https://hal.science/hal-00568382> Consulté le 04/05/2023.

⁶⁸⁶ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, *op. cit.*, p. 76. [Texte original : « A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías »]

mutation⁶⁸⁷. À partir des années 1970, Severo Sarduy ne considère pas la culture insulaire comme syncrétique, mais comme un assemblage des différentes cultures venant d'Espagne, d'Afrique et de Chine. Si le collage est associé à l'esthétique de l'inachevé, le baroque est destiné, depuis sa naissance, à l'ambiguïté et à la diffusion sémantique⁶⁸⁸. Il est l'apothéose de l'artifice. Avec la surabondance comme trait caractéristique, le baroque a provoqué une résistance morale dans certaines cultures, notamment dans celles où l'économie et la mesure sont de mise. Sous cet angle, la langue française est la solution à cette saturation verbale, au trop-plein de la du langage baroque qui se caractérise par l'excès⁶⁸⁹. Pour Hector Bianciotti, l'écriture de Severo Sarduy produit « cette phrase contrôlée à une syllabe, à un accent près, comme pour dompter la fantaisie débridée qui la porte⁶⁹⁰ ». Cette idée est présente dans l'écriture d'Eduardo Manet où le français reçoit une multiplicité d'images.

Le baroque a la vertu de la théâtralité et de l'artifice⁶⁹¹ et Manet en fait l'usage dans *D'amour et d'exil* et *La Mauresque*. Dans le premier cas, il y a une prolifération de significations autour d'un objet tandis que dans l'autre la musique et l'image fusionnent.

« Tu es d'un rouge insolent et grossier, le symbole de notre époque cynique et désinvolte. Tu me rappelles feu le drapeau communiste, c'est pourquoi je te baptise Rouge Désespoir ». Parler aux objets, aux fruits, aux fleurs et aux animaux, elle tenait cette habitude de sa mère la Santera qui ne se gênait pas pour dire à qui voulait l'entendre : « Je suis noire, prêtresse de Santa Barbara, marxiste-léniniste, animiste, et alors ? » (EM, *ADE*, 19)

Dans *D'amour et d'exil*, la maîtresse de Leonardo Esteban a l'habitude de lui offrir à chaque rencontre un pyjama auquel elle donne un nom. Eduardo Manet a recours à un artifice baroque proposé par Severo Sarduy : la condensation. Celle-ci est un processus onirique qui se fait par la permutation, le miroitement, la fusion et l'échange de deux termes d'une chaîne de signification qui s'entrechoquent et se condensent. Un troisième terme surgit et résume sémantiquement les deux premiers⁶⁹². Ce jeu de condensation se retrouve dans les arts visuels, notamment dans la peinture et le cinéma. Berta María baptise le pyjama « Rouge Désespoir » pour décrire indirectement le contexte politique, économique et social de l'île qui a été frappée par la chute de l'URSS. La signification du rouge change quand Leonardo

⁶⁸⁷ Irleamar Chiampi, *Barroco y modernidad*, op. cit., p. 26.

⁶⁸⁸ Severo Sarduy, « El Barroco y el Neobarroco », *Obra completa II*, ed. crítica Gustavo Guerrero, François Wahl, Madrid, ALLCA XX, 1999, p. 1385.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ Hector Bianciotti, « Le Vertige des carnivals » dans *ibid.*, p. 1776.

⁶⁹¹ Lois Parkinson Zamora et Monika Kaup, « Note to "On the Baroque" by Friedrich Nietzsche » dans *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham, NC, Duke University Press, 2010, p. 41.

⁶⁹² Severo Sarduy, « El barroco y el neobarroco », *Obra completa II*, op. cit., p. 1391.

Esteban porte le pyjama, il devient un « drapeau d'espoir » (EM, *ADE*, 22). Plus tard, Berta Maria vit avec l'espoir de revoir son amant resté en France et qui, aux yeux du régime castriste, est devenu un déserteur. En rangeant sa chambre, elle trouve un pyjama de soie verte qu'elle avait acheté pour Leonardo Esteban : « Vert. La couleur de l'espoir [...] Vert comme l'espoir, murmure-t-elle. Si je ne l'ouvre pas...il reviendra » (EM, *ADE*, 272). En parlant aux objets, Berta Maria se place en constante représentation et le monde devient un théâtre. Partagée entre l'idéologie marxiste-léniniste et la santeria, elle amorce un « chemin de paroles » pour voyager avec lucidité d'un monde à l'autre⁶⁹³.

Dans les premières pages de *La Mauresque*, Eduardo Manet décrit un spectacle semblable à un opéra-comique. Le narrateur raconte que les portes de la maison de sa mère s'ouvrent pour qu'elle fasse une entrée fracassante « sur un énorme lit à baldaquin, transporté par deux négresses et un mulâtre qui chantent » (EM, *LM*, 22). Il décrit les quatre voix qui participent à ce concert avec « Ma Dominga, contralto, Pancho Triana, baryton, et Senta, mezzo-soprano [et] soprano drammatica –, celle de [sa] mère » (EM, *LM*, 23). Il réalise « un grand montage baroque⁶⁹⁴ » où se retrouvent la richesse des images et la musique. Le séisme, qui se produit au même moment que sa naissance, est la preuve que « la nature cède progressivement la place à l'artifice, la dramaturgie œuvre à chaque instant et dans chaque lieu pour ordonner mécaniquement l'univers⁶⁹⁵ ». Le spectaculaire est omniprésent dans ce roman et le baroque fait partie du quotidien des habitants de l'île. Témoin et participant d'une cérémonie santeria, le narrateur est saisi par « le son des tam-tam, et les arbres se mirent à frémir comme avant l'orage » (EM, *LM*, 116). Le climax de la scène arrive au moment où les tambours résonnent « comme des coups de tonnerre » (EM, *LM*, 118). La cérémonie possède un caractère magique. À la musique s'ajoutent les images qui « s'amalgament comme dans une série de tableaux juxtaposés » (EM, *LM*, 214), dans une séquence qui suit l'autre sans que le lecteur puisse s'arrêter. L'écrivain construit dans son texte des dispositifs visuels pour justifier une fois de plus que « l'écriture c'est l'art de recréer la réalité⁶⁹⁶ »

⁶⁹³ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, *op. cit.*, p. 218.

⁶⁹⁴ Gilles Deleuze, *Le Pli [...]*, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁹⁵ Johan Faerber, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010, p. 239.

⁶⁹⁶ Severo Sarduy, *Cobra*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, coll. « El Espejo », 1973, p. 17 [Texte original : « La escritura es el arte de recrear la realidad »]

Le texte :

La Señorita Rosario Romero qui fait ainsi une entrée fracassante en société fait ses études secondaires au collège des Petites Sœurs dominicaines. Elle est aussi membre du lycée Lawn Club. [Elle] a ouvert le bal au bras de son père, et ils ont dansé ensemble la célèbre *Valse bleue* de Johan Strauss.

La photo :

La Señorita Romero avantageusement photographiée de profil accusait une taille de guêpe et des seins lourds et agressifs, bien mis en relief par son corsage. Comme beaucoup de Cubaines, à quinze ans Rosario avait un corps plein et voluptueux

(EM, LM, 238)

L'article raconte la célébration des « Quinze ans » de Rosario Romero et Manet montre qu'« écrire c'est peindre⁶⁹⁷ » dans ces deux textes. Le premier se limite à relater le déroulement de l'événement social durant lequel Rosario est « très très charmante et sculpturale » (EM, LM, 238). Le deuxième utilise cet excès verbal pour décrire le corps de Rosario, sa robe et son diadème qui lui donnent un « air de danseuse de music-hall » (EM, LM, 239). Les deux textes sont des centres virtuels qui correspondent et qui soudent la composition⁶⁹⁸. Très influencé par Mallarmé, Severo Sarduy montre dans *Big Bang*, que la page blanche est une sorte de « scène » où dialoguent l'image et les mots. De ce dialogue surgit un échange supérieur entre l'image poétique et l'image plastique engendrant une symbiose de la poésie et de la peinture⁶⁹⁹. L'échange entre les arts visuels et l'écriture produit, ce que Deleuze appelle « la monade » qui est le visible et le lisible, l'extérieur et l'intérieur⁷⁰⁰. Ces deux mondes ne s'opposent pas, ils se complètent : le visible a sa lecture et le lisible a son théâtre ; leur combinaison constitue les « emblèmes » ou les allégories chers au baroque⁷⁰¹.

Lorsqu'il revient à sa première passion, le septième art, Manet invente un langage hybride où les combinaisons semblent infinies. Étant un cinéphile invétéré, il a pu apprécier différents types du cinéma : d'URSS, d'Hollywood, d'Amérique latine jusqu'à la Nouvelle vague française. Durant les années 1960, à l'ICAIC, il a participé à la réalisation de

⁶⁹⁷ Severo Sarduy, « Cromoterapia » dans *Obra completa I*, éd. critique Gustavo Guerrero, François Wahl, Madrid, ALLCA XX, 1999, p. 34.

⁶⁹⁸ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 183.

⁶⁹⁹ Andrés Sánchez Robayna « El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy) » dans Severo Sarduy, *Obras Completas II*, *op. cit.*, p. 1555-1556.

⁷⁰⁰ Gilles Deleuze, *Le Plî [...]*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰¹ *Ibid.*

documentaires et de films⁷⁰², notamment *Un día en el solar* présenté comme une comédie musicale en couleur pour grand écran. Le film a bénéficié de la collaboration du photographe Ramón F. Suárez, du musicien Tony Taño et du chorégraphe Alberto Alonso. Après son expérience dans le cinéma, il s'est constitué un imaginaire littéraire-cinématographique⁷⁰³. Il conçoit l'écriture comme une visualisation d'images, créant un lien entre cinéma et roman⁷⁰⁴. La base de son écriture est le dialogue, que ce soit dans le roman ou dans le théâtre⁷⁰⁵. Malgré le décalage existant entre les deux genres littéraires, ils s'aident mutuellement. Dans *L'Île du lézard vert*, l'écran du cinéma devient une fenêtre donnant sur le passé depuis laquelle la mère et le narrateur huent et se révoltent « contre un dictateur mort et des événements qui s'étaient déroulés dix ans auparavant » (EM, *ILV*, 137). La salle de cinéma est un refuge pour le jeune narrateur qui est un cinéphile hors-pair. Influencé par le cinéma américain, il demande pour ses dix-sept ans un complet blanc en peau de requin pour ressembler à l'acteur Robert Taylor, dans un film dont « [l'] action se déroulait dans une île des Caraïbes » (EM, *ILV*, 280). Contrairement à quoi il s'attendait, il se trouve ridicule quand le miroir lui renvoie une image « grotesque et déprimante » (EM, *ILV*, 281). De même la cuisine des sœurs Malvina et Malva ressemble à un paquebot, une reproduction exacte du bateau dans *Moon over Miami* où « [t]out est bleu et blanc, comme les yeux de Betty Grable ! » (EM, *ILV*, 385).

Ces références au cinéma montrent qu'il n'existe pas de frontière entre les arts, aux yeux d'Eduardo Manet. Dans ses premiers romans écrits dans les années 1960, Manet a déjà eu recours à des techniques cinématographiques pour rendre ses textes plus visuels : *Les Étrangers dans la ville* (1960) et *Un cri sur le rivage* (1963). *Les Étrangers dans la ville* dispose d'une structure fragmentée par des lieux clés de la ville de Paris et des personnages qui ressemblent aux séquences d'un script de film⁷⁰⁶. De même, dans *Un cri sur le rivage*, l'histoire d'amour est la trame principale sous forme de flash-back prolongé. Une grande partie du texte est constituée de dialogues plutôt que de descriptions narratives⁷⁰⁷. Comme le livre est écrit à

⁷⁰² La filmographie d'Eduardo Manet contient les documentaires comme *El Negro* (1961) qui a été choisi parmi les meilleurs films du Festival du film de Londres de 1961. D'autres comme *Napoléon gratis* (1961), *En el Club* (1962), *Portocarrero* (1965), *Show* (1967) et *Salinas* (1967). Le premier long métrage *Tránsito* (1964) suivit d'*Un día en el solar* (1965) et *El Huésped* (1967).

À ce propos consulter Phyllis Zatlín, *The Novels and plays of Eduardo Manet : and adventure in multiculturalism*, chapitre « The Cuban Years », p. 13-15 et suivantes.

⁷⁰³ Luciano Castillo « Manet, el hombre de los retornos », *La Gaceta*, n° 2, 2016, p. 45.

⁷⁰⁴ Phyllis Zatlín, *The Novels and plays of Eduardo Manet*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁰⁵ Carlos Espinoza Domínguez « El cine lo aprendí haciéndolo » (II), *Cubaencuentro* entrevistas, 09/08/2013, [En ligne] URL : <https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/el-cine-lo-aprendi-haciendolo-ii-296166> Consulté le 05/08/2020.

⁷⁰⁶ Phyllis Zatlín, *The Novels and plays of Eduardo Manet*, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

l'époque du plein essor du Nouveau Roman, Manet a recours aux termes cinématographiques pour figurer le monde animé et en exhiber la représentation⁷⁰⁸. Le septième art est une façon de montrer et de proposer non pas une image du réel mais une vision du monde⁷⁰⁹. *La Mauresque* et *Habanera* manifestent cette confluence entre le théâtre, le roman et le cinéma. Manet emploie ce que Jacques Rancière appelle « le double pouvoir de l'œil conscient du cinéaste et de l'œil inconscient de la caméra⁷¹⁰ ». Une scène de *La Mauresque* réunit le théâtre, le cinéma et la musique. Ils s'emboîtent jusqu'à ce que le texte devienne polyphonique. L'enfant rend compte d'une discussion entre sa mère et sa nourrice Senta qui est rythmée par la musique du feuilleton radio :

LE NARRATEUR : Emilio de Gracián s'assoit au piano. Ses mains fines et longues, à la peau nacrée comme une enluminure, semblent voler sur le clavier. Chopin ! Il joue le *Nocturne* préféré de la comtesse Alba.

SENTA : Bonne ! Je ne suis qu'une bonne, Soledad ! Appelez donc les choses par leur nom [...]

Les phrases de Senta, soutenues en fond musical par le *Nocturne en si bémol* de Chopin prenaient un accent dramatique. Ma mère qui s'était découvert une vocation tardive de styliste [...] s'acharnait sur les ourlets d'une jupe de cocktail, inspirée de Kay Francis, actrice d'Hollywood qui avait eu un gros succès avec un film appelé *Tango Bar*.

MA MÈRE : Aïe, Senta, Senta... Quand cesseras-tu de confondre les revendications sociales et relations humaines ? (EM, LM, 178 et 179)

Eduardo Manet met au point « une *cinématographie* de l'écriture⁷¹¹ » et reprend le postulat de Sartre pour qui « il faut apprendre à parler en images, à transposer les idées [des] livres dans ces nouveaux langages⁷¹² ». Tout en suivant le feuilleton où Emilio déclare son amour à Alba, l'enfant découvre le rapport maître-serviteur entre sa mère et sa nourrice. Il a hérité de la faculté de ces femmes qui « pouvaient parler ou faire un travail tout en écoutant d'une oreille le feuilleton pour ne pas perdre le fil de l'histoire » (EM, LM, 182). La discussion et la musique se développent en parallèle, dans une continuité horizontale pour que le lecteur

⁷⁰⁸ Johan Faerber, *Pour une esthétique baroque*, op. cit., p. 244.

⁷⁰⁹ Pierre Maillot, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck Masson, 1996, p. 14.

⁷¹⁰ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2001, p. 16.

⁷¹¹ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : Les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Paris, A. Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012, p. 170.

⁷¹² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1981, coll. « Idées », p. 266.

soit face à une « conception mélodique et polyphonique de la musique⁷¹³ ». Eduardo Manet fait une « stylisation parodique⁷¹⁴ » du dialogue à travers ses personnages. Dans la vie réelle du langage parlé, explique Bakhtine, la compréhension et la réponse « sont dialectiquement confondues et se conditionnent réciproquement, elles sont impossibles l'une sans l'autre⁷¹⁵ ». Cependant dans l'exemple cité ci-dessus, Manet orchestre des voix narratives et musicales de manière à ce que le lecteur ait l'impression non de lire un texte mais de regarder un film. De plus nous voyons comment l'enfant est un metteur en scène qui a un regard nu « sur les apparences du monde adulte » lequel « se prête à la confrontation d'un art avec ses propres puissances⁷¹⁶ ». Tout au cours du roman, l'enfant ne cesse de recadrer et d'imposer son espace⁷¹⁷ où il imagine que c'est lui qui tient « les fils des marionnettes de la rue » (EM, *LM*, 60).

Tous les personnages parlent de « la Niña » sans qu'on l'ait encore vue car l'apparition de la star est soigneusement orchestrée [...].

Coupure. Changement de plan. La caméra se resserre sur la Niña en plan moyen. Pas besoin d'être un technicien chevronné pour s'apercevoir que le chef opérateur a recouvert de gaze l'objectif pour adoucir le visage de l'actrice et gommer les moindres rides et imperfections. Elle est lisse et rose, à peine maquillée, un teint de porcelaine, coiffée de deux tresses blondes qui lui donnent un air enfantin. [...] ici la caméra, fixée sur une grue, s'éloigne lentement pour cadrer l'escalier dans son entier tandis que, primesautière, en uniforme d'écolière, la jeune femme descend les marches en sautillant.

(EM, *HA*, 174 et 175)

Dans *Habanera*, le cinéma est au cœur de la trame notamment avec le personnage de Sonia Suez, la comédienne star qui se plie aux diktats du septième art cubain et hollywoodien. Elle a le rôle principal dans le film *Sandra la tumultueuse*, et le spectateur est pris par l'artifice de ce que Sarduy appelle « l'effet Écran⁷¹⁸ ». La comédienne se déguise en jeune fille et se plie à la « mise en scène de la naïveté⁷¹⁹ ». Les yeux du spectateur se posent sur sa poitrine bandée. La vie de la jeune fille bascule en quelques scènes vers la déchéance et le cabaret où peut « commencer le déshabillage où le corps de la star est systématiquement mis en morceaux » (EM, *HA*, 175). À partir de l'effet écran, Eduardo Manet montre que le corps de la

⁷¹³ Gilles Deleuze, *Le Plé [...]*, op. cit., p. 175.

⁷¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 113.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁷¹⁶ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, op. cit., p. 94.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁷¹⁸ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, op. cit., p. 221.

⁷¹⁹ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, op. cit., p. 98.

comédienne est un objet qui suit une succession visuelle et qui se soumet au pur travail du montage⁷²⁰. En croisant théâtre, cinéma et la littérature, il produit des textes qui s'ouvrent à « des possibilités cinétiques⁷²¹ ».

Luis Mizón : La musique des images

La poésie est constituée par des images en mouvement où il y a aussi, dans ce mouvement, une sorte de musique qui n'est pas celle des mots, encore moins des voyelles et des consonnes. Même si ça n'a pas de sens : [il s'agit de] la musique de l'image même. (LM, Entretien, 79)

Luis Mizón est en quête d'une musique absolue et de ses variations inépuisables jusqu'à obtenir un silence imprégné de musique⁷²². Au cours de notre entretien, il nous a expliqué que sa poésie repose sur trois piliers : l'expérience, l'image et la musique. La poésie sauvegarde des instants de vie. Celle-ci ne peut pas être entièrement littéraire, car cela signifierait supprimer toute image. La vision de la poésie de Luis Mizón pourrait s'enraciner dans le créationisme de Vicente Huidobro, élaboré vers 1912 avant son premier voyage à Paris. Dans le numéro 5 de la revue chilienne « Musa Joven », Huidobro manifeste que seul « l'acte de création »⁷²³ doit intéresser l'écrivain. Il définit le poème créé comme un fait nouveau, indépendant du monde extérieur et détaché de toute réalité autre que lui-même. Sa beauté ne réside qu'en soi-même, n'étant pas comparable à la réalité parce qu'« il se fait lui-même réalité. Il crée le merveilleux et lui donne une vie propre⁷²⁴ ». Vicente Huidobro veut récupérer le sens original du mot grec *poiësis* qui veut dire création. Le poète a le devoir d'inventer et de rompre avec la réalité. Les mots en eux-mêmes ne sont que des mots et portent une surcharge vide d'images⁷²⁵. Il indique dans son manifeste « Époque de création » qu'« [i]l faut créer. Voilà le signe de notre temps⁷²⁶ ». Il a fait partie des avant-gardes du début du XX^e siècle qui instaurèrent une « tradition de la rupture ». En effet, dans *Los Hijos del limo*, Octavio Paz utilise ce terme pour exprimer les ruptures successives de l'avant-garde avec les ordres littéraires préétablis⁷²⁷. La démarche est commune aux avant-gardes qui considéraient que l'art ne devait pas imiter le monde, mais être autonome jusqu'à obtenir un statut

⁷²⁰ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, op. cit., p. 224.

⁷²¹ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma [...]*, op. cit., p. 202.

⁷²² Luis Mizón, « La Musique imaginée », *Confluences poétiques*, n° 4, 1^{er} mai 2011, p. 107.

⁷²³ Vicente Huidobro, *Manifestes*, op. cit., p. 33.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁷²⁵ Vicente Huidobro, *Altazor*, op. cit., p. 59. [Texte original : « De la pura palabra y nada más/Sin imagen limpia de joyas/(Las palabras tienen demasiada carga)/Un ritual de vocablos sin sombra »]

⁷²⁶ Vicente Huidobro, *Manifestes*, op. cit., p. 85.

⁷²⁷ Octavio Paz, *Los Hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, coll. « Biblioteca breve », 1974, p. 17.

ontologique. Cette orientation a été développée par la méthodologie critique-théorique du formalisme russe et du structuralisme de l'École de Prague. De même que dans les années vingt, Paul Valéry dans « Leonardo et les philosophes » juge que la *poïesis* est le processus par lequel le destinataire devient un créateur en participant au travail⁷²⁸. De même, Pierre Reverdy pense que l'art n'est pas une imitation du réel, mais la réalité sensible de l'artiste, c'est-à-dire sa vision du monde⁷²⁹.

Luis Mizón estime que l'expérience est essentielle dans sa poésie tout comme l'art de la partager avec les autres. Il veut saisir la beauté de ces instants vécus pour que le lecteur puisse s'y trouver. Afin de comprendre sa démarche, il faut analyser séparément chaque élément qui compose ses poèmes : l'expérience, l'image et la musique.

Je suis un aveugle/qui découvre le monde en tâtonnant/je reconnais avec mes
doigts/l'ossature de l'éclipse/le goût d'un miel sauvage et rude/qui tombe sur mes
paupières/et ma poitrine/quand le soleil/ôte son voile près de mon visage/mais je cherche
toujours l'odeur sombre/de sa racine déterrée/jardin de mystères encore enseveli/devenu
mon écriture (LM, *ODA*)

Le poète agit comme un aveugle qui découvre le monde avec les sens du toucher, du goût et de l'odorat à mesure qu'il avance avec hésitation. Il se met au même niveau que le lecteur, qui, comme lui, est « aveugle » et n'a pas accès à son expérience. Pour la transmettre, il a besoin que sa poésie soit fondée sur la sensation. Tout ce que les doigts du poète touchent devient concret et abstrait en même temps. L'image du poète aveugle amène à un des principes essentiels du créationnisme où l'abstrait devient concret et le concret abstrait⁷³⁰. Pour saisir complètement l'expérience, la poésie ne doit être ni abstraite – car elle peut glisser de ses doigts –, ni concrète – parce qu'elle ne peut pas entrer dans son âme⁷³¹. Raison pour laquelle Mizón estime qu'un poète ne doit pas être trop lettré, il doit avoir la capacité d'équilibrer l'érudition avec l'expérience, la musique et l'image. Chaque sensation, chaque image se changent en écriture, explique-t-il. Il emprunte à la vie ses motifs et les transforme pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. Pour lui, il n'est pas possible d'avoir recours à d'autres arts, comme la peinture qui n'a pas d'expérience directe avec le monde. La force de la poésie réside dans la transmission des expériences quelle que soit la langue.

⁷²⁸ Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, translation from the German by Michael Shaw, Introduction by Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota, Sheffield University Library, 1982, p. 55.

⁷²⁹ Pierre Reverdy, *Note éternelle du présent*, *op. cit.*, p. 17.

⁷³⁰ Vicente Huidobro, *Manifestes*, *op. cit.*, p. 49.

⁷³¹ *Ibid.*

L'important c'est qu'elles puissent vibrer et résonner en chacun. Cet élément rappelle Huidobro quand il montre que la poésie créationniste est accessible à toutes les langues et qu'elle acquiert des proportions internationales⁷³². Mizón considère que, dans son poème *Arte poética*, Huidobro parlait à sa manière de l'expérience : « Il ne s'agit pas de chanter la rose il s'agit de voir l'expérience de la rose » (LM, Entretien, 80).

De l'expérience du vécu surgissent des images poétiques qui naissent de la réalité, d'une sensation. L'image est « apport, surprise et création ; en elle, pour une large part, réside le plaisir poétique⁷³³ ».

Un viento de gruta y arrecife/ inflama el horizonte.

Las ofrendas del mar/ dejan huellas fosforescentes/ en el asfalto de las grandes ciudades.

La voz nacida de la piedra y la llama/ agrieta las paredes de los búnkeres/ y las casamatas de la guerra/ llenas de kleenex y excrementos./ Escucha en la luz anaranjada/ columpios retorcidos gaviotas/ escrituras de musgo/ en las fotografías del sueño.

Un vent de grotte et de récif/ enflamme l'horizon.

Les cadeaux de la mer/ laissent des traces phosphorescentes/ sur l'asphalte des grandes villes.

Une voix née du sang et de la cendre/ crevasse les murs des bunkers/ des casemates de la guerre/ pleines de Kleenex et d'excréments./ Ecoute dans la lumière orangée chaînes tordues de balançoires mouettes/ écritures de mousse/ sur les photos du rêve. (LM, TB, 74, et 75)

Dans ce poème, Mizón revient sur le port de Valparaíso devenu son Ithaque qui nourrit son fantasme du retour inachevé. Le poète ne se limite pas à décrire la plage. Si on revient sur Huidobro, dans le « Chant I », le monde rentre par les yeux, par les mains, et sort par sa bouche⁷³⁴. À nouveau, Mizón a recours aux sens pour dessiner les images de saleté de la plage, de l'horizon, du vent, de la mer, de ces instants de vie que la poésie a transfigurés. Dans le recueil *Anabase* de Saint-John Perse, lu et admiré par notre poète, l'image « naît toujours de la réalité d'une sensation ou de l'authenticité d'une imagination. Elle décrit, elle éclaire⁷³⁵ ». Mizón rappelle l'éphémère de ces instants de vie qui font éclater le poème « en furieuse clarté/ en syllabes phosphorescentes/ en mots incendiés jusqu'à l'os » (LM, TB, 59).

⁷³² *Ibid.*, p. 41.

⁷³³ Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972, p. 80.

⁷³⁴ Vicente Huidobro, *Altazor*, *op. cit.*, p. 42.

⁷³⁵ Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 80.

Le poème est comme un arbre « qui flambe et ressuscite » (LM, TB, 59). Nous voyons que son esthétique se caractérise par les sensations et les souvenirs destinés à devenir une œuvre d'art.

Pour lui, le seul poète qui a fait « chanter les images » est Constantin Cavafy. L'expérience sensuelle est centrale et son génie est de « porter au paroxysme ces instants du passé, des illuminations fugitives⁷³⁶ ». D'après Dominique Grandmont, la poésie de Cavafy s'appuie sur ce qui « cède ou qui disparaît, l'étincelle qui se dérobe, la sensation brève⁷³⁷ ». Mizón imprègne ses poèmes de ces instants de vie tels des contes sans racines, des récits qui se désintègrent et qui se brisent en mille pétales⁷³⁸. À travers les lambeaux de la réalité, il fait que le lecteur marche pieds nus sur la terre mouillée, que ses mains modèlent l'argile tout en faisant qu'il respire les parfums de la nature. Le lecteur est emporté en dehors du temps et arrive dans un espace incertain séparant l'infime de l'immense⁷³⁹. Par l'expérience et les images, le poète fait que « la chair se fait verbe/et que le verbe est un cri/la déchirure d'un profond désir de la matière amoureuse » (LM, PL, 8). Le vécu dépasse la réalité et se transforme en matière poétique. Mizón est traversé par les sensations et les images qui s'enchaînent dans une musique qu'il entend à chaque fois qu'il les évoque :

La musique venue d'ailleurs/est le noyau de mon poème/l'explosion d'un trou noir/ces
voix envoyées/pour devant/sur/derrière

des asiles et des prisons/empreintes/écritures/messages de naufrages

elles sont la chair mathématique du poème/il y tant de traces autour de nous/que je ne sais
pas ce que nous ferons/avec toutes ces ombres accrochées au ciel (LM, PLM)

Dès sa jeunesse, il a été imprégné de la musique venant de sa mère pinaïste et de son père, qui lui a fait part de son secret : les images dansent au son de la musique. Lorsque nous lui avons demandé si pour être poète il fallait être un peu musicien, il nous a répondu : « Un peu. Même si on ne sait pas chanter, c'est une sorte de musique qu'on ressent, qu'on accepte. Une fois qu'elle est écrite on se dit : “Ça, c'est ma musique !” » (LM, Entretien, 52). Pour lui, chaque poète a une musique particulière impossible à imiter. Dans cette imitation, il y a le risque d'être contaminé par la musique d'un autre poète au point qu'il est difficile de s'en

⁷³⁶ Alain-André Morello, « La Mémoire méditerranéenne de Constantin Cavafy », *Babel* n° 7, 2003, p. 8, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/babel/1417> Consulté le 05/05/2023.

⁷³⁷ Dominique Grandmont, « Une *Iliade* des oubliés » dans Constantin Cavafy, *En attendant les barbares*, *op. cit.*, p. 7.

⁷³⁸ Luis Mizón, *Pierres levées*, Montpellier, Méridianes, 2018, p. 15.

⁷³⁹ Dominique Grandmont, « Une *Iliade* des oubliés », *op. cit.*, p. 16.

défaire. Il note que des générations de poètes chiliens, lui inclus, ont été « contaminés » par la musique de Pablo Neruda et de Nicanor Parra. La solution, explique-t-il, c'était d'arrêter de les lire. Au moment de son introduction dans le milieu littéraire portègne, certains lecteurs trouvaient que ses poèmes ne « ressemblaient pas à ceux de Neruda ». Pour lui, ce fut une victoire parce qu'il a alors su qu'il s'était libéré de cette musique.

Pour Mizón, la poésie est une musique dont les harmoniques sont dissimulées dans l'écriture et constituent l'écho de lui-même⁷⁴⁰. La musique est le noyau de son recueil *Poèmes lus par la mer*, parce qu'elle vient de l'expérience contemplative. Celle-ci enrichit la mémoire et la parole et fait que l'image demeure vivante et inépuisable⁷⁴¹. Pour cela, il faut savoir écouter ces images ou que l'écoute cesse d'être pure surveillance pour devenir création⁷⁴². La musique se change alors en expérience intérieure, agissant sur la nature et sur l'âme comme une sorte de réveil⁷⁴³. Mizón déclare que dans son enfance il regardait les branches des arbres bouger tout en écoutant l'Appassionata de Beethoven, ce qui lui donnait l'impression qu'elles dansaient avec la musique. Selon Barthes, la musique de Beethoven a quelque chose d'*inaudible*, car elle est douée d'un intelligible sensible, de l'intelligible comme sensible⁷⁴⁴. Mizón comprend que les prodiges de la parole sont des images en mouvement, l'attirant vers sa langue qui est « faite pour tester/sucer et avaler les mots » (LM, *GSI*, 9).

Le ciel est ce que nous avons de plus proche/nous sommes/écho/musique/étoile/dans
notre nid de sable/la parole casse/sa coquille humaine (LM, *RIB*, 56)

Chez lui, l'écho et le reflet sont fondamentalement liés à l'expérience de la musique et de la poésie⁷⁴⁵. Selon Nordenflycht et Herrera, le poète articule deux éléments : la mémoire de ce qui est absent et l'écho de la voix qui transmet une autre histoire reliée au quasi-silence et à la quasi-disparition de sa propre histoire dans cette « province perdue »⁷⁴⁶. Le poème « est blessure/parole qui s'en va/étoile filante/qui tombe dans le piège de l'instant » (LM, *GSI*, 56). Pour notre poète, « c'est par l'image qu'on arrive à la musique et à l'indicible : les limites de la poésie » (LM, Entretien, 79). Les images ont une incidence sur la parole qui

⁷⁴⁰ Luis Mizón, « La Musique imaginée », *Confluences poétiques*, op. cit., p. 108.

⁷⁴¹ Luis Mizón, *Jacques Lacarrière le sacré bricolage [...]*, op. cit., p. 19.

⁷⁴² Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, op. cit., p. 220.

⁷⁴³ Luis Mizón, « La Musique imaginée », *Confluences poétiques*, n° 4, 1^{er} mai 2011, p. 108.

⁷⁴⁴ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, op. cit., p. 234.

⁷⁴⁵ Luis Mizón, « La Musique imaginée », *Confluences poétiques*, op. cit., p. 109.

⁷⁴⁶ Adolfo de Nordenflycht Bresky et Hugo Herrera Pardo, « Poesía de la distancia en Valparaíso: exilio, memoria y lugar de enunciación en Eduardo Embry, Luis Mizón y Osvaldo Rodríguez Musso », *Taller de Letras*, n° 52, 2013, p. 78, [En ligne] URL : <http://tallerdeletras.letas.uc.cl/images/52/a04.pdf> Consulté le 03/06/2020.

les fait éclater jusqu'à parvenir au silence : revenir au berceau de sa langue qui est dans le vide, aux origines du temps⁷⁴⁷. Le silence et l'indicible nourrissent et font trembler l'écriture du poète parce qu'en fin de compte l'humanité, comme ces instants vécus, n'est qu'une étincelle « à l'écoute/du grand silence indigo » (LM, *GSI*, 58).

3.3. Hispaniser le français/Franciser l'espagnol

Au cours de l'analyse du corpus, nous avons repéré l'utilisation de mots en espagnol. Nous avons trouvé ce cas de figure chez Hector Bianciotti et Eduardo Manet et à une échelle moindre chez Silvia Baron Supervielle. Chez Luis Mizón, l'usage des mots en espagnol est infime, voire quasi inexistant, car il refuse d'utiliser des mots d'usage local qui puissent nuire à son écriture poétique. Introduire certains mots en espagnol recouvre deux intentions : renvoyer au contexte culturel spécifique ; exprimer une émotion intraduisible en français. Le deuxième cas vise à « forcer le naturel » des langues pour hispaniser le français et franciser l'espagnol. Nos écrivains ne veulent pas proposer un discours métissé mais ériger un pont entre deux langues en établissant « un mariage serein où la langue d'accueil porte le voile de la langue d'origine⁷⁴⁸ ». Cependant ils sont confrontés à deux risques avec ces stratégies d'écriture. D'une part, ils doivent respecter les valeurs esthétiques du champ littéraire français. D'autre part, ces textes peuvent révéler à l'égard du champ littéraire français un certain exotisme qui est accepté⁷⁴⁹. Pour éviter de tomber dans ce piège, Véronique Porra suggère de s'intéresser, dans la littérature migrante, « à ce qu'elle dit et à la façon dont elle le dit, pas seulement ce que l'on peut en tirer⁷⁵⁰ ». C'est la raison pour laquelle nous considérons que ces textes ne manifestent pas d'exotisme, mais qu'ils veulent faire entendre au lecteur une multiplicité de voix et montrer une fois de plus qu'il n'existe pas de frontières entre les langues.

Utiliser des mots en espagnol à travers des stratégies comme le *code-switching*, c'est introduire un air culturel latino-américain apte à faire muter subtilement la langue française. Nos écrivains « forcent » le français parce qu'ils ne le conçoivent pas comme une langue homogène mais plurielle, diffractée et stratifiée⁷⁵¹. Luis Mizón pense que la force de la culture

⁷⁴⁷ Vicente Huidobro, *Altazor*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁴⁸ Sophie Croiset, « Écrivains chinois d'expression française : l'étrangèreté entre respect et altération de la langue » dans Samia Kassab Charfi (dir.), *Altérité et mutations dans la langue. Pour une stylistique des littératures francophones*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, 2010, p. 84-85.

⁷⁴⁹ Véronique Porra, *Langue française, langue d'adoption [...]*, *op. cit.*, p. 265.

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ Myriam Suchet, « De la recherche comme création permanente », *op. cit.*, p. 15-16.

latino-américaine est dans sa capacité à tergiverser et à remanier la langue française⁷⁵². En effet, la littérature hispano-américaine, explique Octavio Paz, a été écrite dans une langue transplantée⁷⁵³ et elle a dû s'adapter aux différentes réalités du continent. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, cette littérature a été tiraillée entre deux courants : le cosmopolitisme et l'américanisme. Les modernistes ont voulu effacer de leur écriture les mots qui avaient une connotation locale et qui étaient fortement liés à la terre américaine. Bien qu'ils aient aspiré au cosmopolitisme, ils n'ont pas nié ni méconnu l'américanisme. Des écrivains comme José Enrique Rodó, Rufino Blanco Fombona, José Santos Chocano et Leopoldo Lugones sont revenus à des américanismes dont les structures leur ont permis de mieux cerner la réalité littéraire ainsi que la réalité sociopolitique. Il s'agit des rapports établis entre les pays hispano-américains et les États-Unis, et considérés comme une posture hispano-américaniste d'opposition au pays du Nord⁷⁵⁴. Emilio Carilla identifie six types d'américanismes littéraires mettant en avant les spécificités culturelles du continent : l'américanisme du paysage, l'américanisme indigéniste, l'américanisme du métissage culturel, l'américanisme hispanique, l'américanisme criollista et l'américanisme expressif⁷⁵⁵. Le premier relie la nature, la société et l'histoire. L'indigéniste considère que seul l'indien peut incarner l'art et la littérature du continent américain. Le métissage veut concilier les éléments culturels indigènes et européens tandis que l'hispaniste se confronte aux États-Unis qui est en pleine expansion sur le continent. L'américanisme criollista est une littérature écrite par des hispano-américains qui décrivent des éléments typiques du continent. Enfin l'américanisme expressif, dans la théorie de Pedro Henríquez Ureña, prend en compte tous les américanismes mentionnés. Il pense que l'américanisme ne se restreint pas à des catégories, mais à une expression plus profonde passant par la langue. L'espagnol devient un outil qui permet d'avoir un accent propre notamment dans l'écriture. Cependant au début du XX^e siècle, les écrivains hispano-américains avaient une méfiance à l'égard des américanismes par crainte que leurs textes soient jugés exotiques. Entre les années 1930-1940, ils ont recours aux américanismes parce que le castillan ne peut pas décrire la réalité latino-américaine⁷⁵⁶. Pour sa part, Borges estime que même si les Latino-américains parlent dans un castillan venu d'Espagne, l'intonation,

⁷⁵² Ximena Figueroa Flores et Felipe González Alfonso « Viajes y regresos de Luis Mizón », *op. cit.*, p. 159.

⁷⁵³ Octavio Paz, *Los Hijos del limo*, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁵⁴ Emilio Carilla, « Americanismo literario », *Boletín de Filología* n° 15, 1963, p. 298, [En ligne] URL : <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/47423> Consulté le 22/05/2023.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 301.

⁷⁵⁶ Alejo Carpentier, « Problemática del tiempo y del idioma en la novela latinoamericana », dans *Lectura crítica de la literatura americana [...]*, *op. cit.*, p. 529.

l'humeur et le vers appartiennent au continent⁷⁵⁷. Mizón remarque qu'il a hérité « un vieux goût pour la finesse des couleurs, la musique, le mélange de joie et de mélancolie, d'émotions et de sagesse qui nous vient des poètes préhispaniques et des théologiens et poètes espagnols picaresques⁷⁵⁸ ».

Je pense au nid de l'hornero, véritable construction en torchis que Florencio fracassa pour combler ma curiosité. J'éviterai le nom français – « fournier » – de ce petit oiseau architecte qui n'appartient qu'aux plaines de l'Amérique du Sud. (HB, NRJ, 48)

Il se souvient des oiseaux de là-bas, des cris en deux temps de chajás¹, de la finie blancheur des garzas² perchées sur le dos du bétail [...] (SBS, ODI, 190)

1. Le nom de cet oiseau, qui ressemble au vautour, imite son cri : cha-já.
2. Similaires au héron.

Pour expliquer des réalités et des sentiments propres à leur contexte local, nos écrivains cherchent la solution dans la langue française⁷⁵⁹ à travers différentes stratégies comme l'usage des guillemets, des italiques, des notes de bas de page ou de la traduction simultanée. Hector Bianciotti cite le mot « hornero » tout en évitant son équivalent en français. Ce refus démontre que tout ne peut pas être transposé dans une langue. Il entend éviter de déformer la nature et les particularités du paysage pampéen. Hormis l'usage des italiques, il a recours au tiret et aux guillemets pour expliquer l'origine du mot en espagnol au lecteur. La frontière entre les langues est subtilement tracée au point que le lecteur passe d'une langue à l'autre avec aisance, comme dans l'exemple suivant : « Las Junturas : Les Jonctions – ainsi appelé parce qu'à une époque que personne n'avait jamais su préciser, deux rivières y mêlaient leurs eau » (HB, TOA, 51). Pour Silvia Baron Supervielle l'espagnol a pour fonction de nommer les éléments d'un paysage auquel elle est attachée. Elle dit que « ce ne sont pas des hispanismes, ce sont des images, des souvenirs » (SBS, Entretien, 22). Parfois elle se sert des italiques ou des notes de bas de page pour que le lecteur se rende compte de l'image qu'elle veut transmettre et pour indiquer son caractère intraduisible en français. Dans l'exemple ci-dessus, il n'y a ni italiques, ni guillemets mais des notes des bas de page pour clarifier le nom de l'oiseau ou pour comparer cette espèce à une espèce existante en Europe.

⁷⁵⁷ Jorge Luis Borges, *El Idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, coll. « Biblioteca breve », 1997, p. 147. [Texte original : « Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. [...] Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí »]

⁷⁵⁸ Luis Mizón « Bibliothèques du Sud », *Voyages et retours, op. cit.*, p. 8.

⁷⁵⁹ Claude Caitucoli, « Ahmadou Kourouma et l'appropriation du français théorie et pratique », *Synergies Afrique Central et de l'Ouest*, n° 2, 2007, p. 60.

L'écrivaine transmet des sons et des images pour que le lecteur puisse entrer dans son monde tissé de mots.

En outre, ces écrivains utilisent des termes propres au folklore, très présents dans la littérature argentine. Ces éléments autour du gaucho sont devenus les symboles de la tradition nationale et légitimés par les élites intellectuelles. Bianciotti mentionne « les boleadoras » (HB, *TOA*, 90), qu'il décrit comme trois boules de fer pour freiner le poulain au galop. Silvia Baron Supervielle donne la signification des mots « payadores » et « payada » (SBS, *LO*, 102) : des poètes chanteurs dont chacun achève une phrase pour qu'un autre la reprenne, améliore la rime et la variation musicale. Ces symboles partagés et renouvelés par l'histoire littéraire argentine s'ancrent dans l'imaginaire de nos écrivains. Ils se sont renforcés avec l'exil.

Chaque parti avait ses « sergents ». C'étaient, en réalité, des experts en relations publiques. Baptisés les *manengues*, mots intraduisibles, ces hommes avaient pour mission de convaincre les indécis à voter pour le candidat qu'ils représentaient. (EM, *MAC*, 69)

Eduardo Manet a recours au lexique local pour introduire la réalité politique et culturelle cubaine. Le mot « manengues » situe le lecteur dans la période prérévolutionnaire qui se caractérisait par le recours à la fraude et à l'altération des registres électoraux⁷⁶⁰. Au fil de ses romans, il remarque la singularité de certains mots et constate que, même dans cette période trouble, les Cubains continuent de se servir des diminutifs. Par exemple le surnom donné aux soldats de l'armée de Batista, « les casquitos », qui a une connotation « plus sentimentale qu'ironique » (EM, *LMC*, 99). L'écrivain explique que l'origine de ces expressions populaires est inattendue et anonyme et qu'elle reflète la créativité collective de l'usage du langage⁷⁶¹. Ces innovations peuvent avoir une riche complexité culturelle et historique, comme le mot « querida terme intraduisible » (EM, *LM*, 10). À nouveau, Manet nous place dans le contexte des années 1930 où il était très courant pour un homme cubain respectable d'entretenir une ou plusieurs maîtresses. L'origine du mot remonte, dit-il, à la tradition musulmane arrivée avec la colonisation espagnole et ancrée dans les mœurs machistes de la société de l'époque. Le mot « querida » montre que les mots se composent de différents éléments culturels venant de la tradition insulaire et universelle⁷⁶². L'usage des mots locaux mettent le français et l'espagnol dans une sorte d'intranquillité au point que les

⁷⁶⁰ Fabio Raimundo Torrado, « Los Manengues de Miami », *Diario Gramma* [En ligne] URL : <https://www.granma.cu/granmad/2002/04/29/interna/articulo01.html> Consulté le 26/10/2022.

⁷⁶¹ Margarita Mateo Palmer, « Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje », *Revista de la Casa de las Américas*, n° 224, 2006 [En ligne] URL : <http://www.acul.ohc.cu/margarita-mateo-palmer-las-palabras-como-peces-dentro-de-la-cascada-lezama-lima-y-el-lenguaje/> Consulté le 25/10/2021

⁷⁶² *Ibid.*

significations se brouillent. Le mot « cucaracha », le cafard, cet insecte qui vole, « devient matière gluante et fétide quand on l'écrase ! » (EM, *MAC*, 210). Mais il adopte la signification que le français accorde au mot « cafard » quand sa nourrice Senta demande au jeune Manet s'il a encore « la *cucaracha* aujourd'hui ? ». Si initialement ce mot désigne un insecte, il est aussi utilisé pour représenter « cet état de mélancolie et de paralysie qui vous assaille sans crier gare » (EM, *UCP*, 203). Senta accorde aussi au mot « caliente » une signification différente de celle du climat tropical de l'île. Dans son langage imagé « caliente » indique « une terre où la violence politique a pris racine » (EM, *MAC*, 16). L'histoire cubaine est marquée par la guerre et la violence des régimes dictatoriaux et bien que Cuba incarne un paradis sur terre elle est l'île la « plus *caliente* de cette région de la planète » (EM, *MAC*, 17).

D'autres exemples se signalent dans le texte par leur caractère étranger. Manet les introduit en italiques suivis d'une traduction ou dans une note de bas de page. C'est le cas du mot « tortillera » dans *La Mauresque* et *Mes années Cuba*. Dans le premier cas, l'enfant accorde au mot son sens littéral : faire des tortillas, faire de la cuisine. La signification n'est pas révélée au lecteur qui peut la découvrir dans une note de bas de page : « Faiseuse d'omelettes, équivalent populaire de "lesbienne" » (EM, *LM*, 188). Dans le deuxième livre, le mot est suivi d'une traduction quand Prudencia révèle à Soledad sa préférence pour les femmes : « "Toi, Prudencia... Une *tortillera* ?". "Faiseuses d'omelettes", c'est le surnom que les Cubains donnaient aux lesbiennes » (EM, *MAC*, 49 et 50). Selon Myriam Suchet, en s'appuyant sur la théorie d'Amina Bensalah, le *code-switching* n'est plus une anomalie suscitée par un décrochement énonciatif, mais un « discordantiel de l'énonciation » qui donne à entendre la multiplicité des voix habitant un sujet parlant⁷⁶³. Tel est le cas des mots et des chants cérémoniaux qui sont présents dans ses textes avec une traduction parallèle pour accentuer le côté théâtral de la scène :

Oabtalè, Obatalà/No tengo mi madre aquí/je n'ai pas ma mère ici/Obatalà, élo/dejé mi madre en el Africa/j'ai laissé ma mère en Afrique/Obatalà élo/quité mi familia en el Africa/y no tengo nadie aquí para hablar por mí/et je n'ai personne ici pour parler pour moi/Obatalà, Obatalà, élo,/Ay, mi Obatalà ».
(EM, *LM*, 124)

⁷⁶³ Myriam Suchet, « De la recherche comme création permanente », *op. cit.*, p. 18.

Depuis le XIX^e siècle, les textes littéraires cubains ont voulu reproduire la phonétique de l'accent des habitants de l'île⁷⁶⁴. Selon le linguiste Humberto López Morales, cette imitation littéraire du parler des noirs appelés « congos » a fait d'eux des modèles vivants jusqu'au premier quart du XX^e siècle et plus⁷⁶⁵. Ces romans ambiacés dans la période coloniale font que les personnages noirs adoptent le parler des romans costumbristes du XIX^e siècle. Cette convention linguistique qui est loin de la réalité est devenue une tradition littéraire⁷⁶⁶. Ainsi, la poésie afro-cubaine du XX^e siècle utilise différents recours linguistiques qui, selon López Morales, ne correspondent pas à de l'innovation linguistique mais à l'introduction des mots du vocabulaire africain⁷⁶⁷. En outre, la production littéraire cubaine a été influencée par la « négritude ». Ce mouvement de revendication artistique et culturel a dépassé les Antilles et s'est installé à Paris dans les années 1920. La négritude a redéfini la culture noire comme une partie intégrante des identités locales des pays d'appartenance africaine comme Cuba et Haïti.

Dans ce cas, la religion est reliée à cette production culturelle et imprègne la littérature, l'art, et la musique. La poésie de Nicolás Guillén, notamment son recueil de poèmes *Songoro cosongo* (1931), met en avant les traditions religieuses d'origine africaine. De même, Alejo Carpentier manifeste son intérêt pour les traditions ancestrales africaines dans ses romans qui se déroulent à Cuba et à Haïti. Eduardo Manet imbrique les mots et les chants afro-cubains dans sa prose écrite en français afin de rappeler le caractère multilinguistique de la Caraïbe, qui adopte toujours des formes scénarisées, rituelles et mythologiques⁷⁶⁸. À la manière de Nicolás Guillén, il introduit des mots africains, comme le nom des dieux lucumíes hérités de la santería cubaine : Sensemayá, Changó et Ochoún. Les mots désignent une cérémonie spirituelle comme le « *despojo* [...] “dépouillement” » (EM, UCP, 206). Ceux qui font partie de ces pratiques religieuses, comme *santero*, *babalao*, *ekobio*, illustrent une forme de

⁷⁶⁴ Humberto López Morales, *Estudios sobre el español de Cuba*, Madrid, Editorial Verbum, 2018, p. 75. L'auteur cite des romans qui veulent différencier la phonétique entre les parlants noirs et blancs : Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdéz o La Loma del Ángel* (1882), Ambrosio Suárez, *Francisco* (1838), Félix Tanco, *Petrona y Rosalía* (1838), Antonio de Zambrana, *El Negro Francisco* (1875). En plus de ces romans il existe des récits comme celui de Félix Tanco, *Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba* (1838); d'Anselmo Suárez, *Costumbres del campo* réunis dans le livre *Colección de artículos* (1859). De même de Carlos Noreño, *Tipos y costumbres populares. Los negros curros* (sans année de publication) et de Francisco P. Gelabert, *Tipos y costumbres populares* (1881). Et enfin le récit de Bartolomé Crespo Borbón *Garandísima y sobreisaliente baile de gente de colore, en la grurieta de Marinabo, la noche de vinticuatro de agosto diete mimo saño de la Siño y de la rinuuetura de la mundo. Dincrinsión jecha po la negro bosale cuñusío po Creto Gangá, a quiene tata Dio lo bindiga, amene* (1863). Dans le théâtre il y a la pièce de Bartolomé Crespo, *Debajo del tamarindo* (1864) et les couplets anonymes publiés dans le journal de Matanzas et transcrites par Bachiller y Morales (1883).

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁶⁸ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, *op. cit.*, p. 41.

transversalité culturelle. Ce champ « lexico-santero », qui est reproduit en espagnol et en langues africaines, décrit des réalités spécifiques cubaines⁷⁶⁹. Eduardo Manet introduit aussi les formules des rites de santería : mayombe, bombe, mayombé⁷⁷⁰. Dans *La Mauresque*, le jeune narrateur entend sa petite voisine Olga prononcer les mots d'un enchantement qu'elle invente et qu'elle intercale avec ceux de la santería : « *Akoutakala... Akoutakala... Maiombé... Akounta... Maiombé* » (EM, LM, 105). Semblable à la poésie de Nicolás Guillén, il façonne une musicalité avec des mots qui n'ont pas de signification, mais dont la fonction poétique est dans les valeurs phoniques, acquérant un sens avec le texte.

Toutefois, Eduardo Manet transgresse à nouveau la frontière entre les langues et la met en scène dans ses pièces de théâtre. Dans certaines, il ménage un passage entre le français, l'espagnol, l'anglais, l'italien et le portugais. Le personnage de M. Arthur, dans la pièce *Eux*, exprime le plaisir langagier de l'écrivain : « J'aime les langues, moi. Ça rapproche les gens » (EM, EUX, 52). L'exemple le plus concret est la pièce *Un Balcon sur les Andes*, où la scène du théâtre se fait laboratoire linguistique. La pièce a été créée au Nouveau Théâtre de Nice (saison 1979-1980) et jouée au théâtre national de l'Odéon de Paris (saison 1980-1981). L'écrivain s'est inspiré d'un festival de théâtre au Mexique auquel il a participé dans les années 1960-1970. Dans ce festival, la troupe et lui-même ont présenté une pièce qui a été interprétée en français par des comédiens français. Il nous a expliqué la genèse de cette idée : « Pour pouvoir gagner leur vie, ils doivent apprendre l'espagnol et jouer en mi-français, en mi-espagnol, en mélangeant les deux, en faisant un peu le Mime comme j'avais fait avec Jacques Lecoq » (EM, Entretien, 48). La trame de la pièce de théâtre raconte les mésaventures de trois comédiens français, Blaise, Tarassin et Jacques, qui communiquent à travers une interlangue née du contact entre le français et l'espagnol. L'interlangue n'est pas seulement une alternance ou un changement codique, elle établit une nouvelle réalité discursive⁷⁷¹. En lisant la pièce, le lecteur se demande dans quelle langue elle a été écrite. De quelle manière les comédiens ont-ils pu prononcer certains passages quand sous la surface du français résonne l'espagnol et vice-versa ? Dans cette pièce, l'écrivain ne se sert ni des italiques ni des guillemets ni d'aucune mention métalinguistique. Il met en scène ce qui est naturel chez lui :

⁷⁶⁹ Ferdulis Zita Odome Angone, « Langue-frontière ou langue-franche : L'hétérolinguisme dans la prose afropéenne et cubano-américaine », *Carnets*, [En ligne], Deuxième série-7, 2016, p. 8, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/carnets/1026> Consulté le 18/10/2022.

⁷⁷⁰ Humberto López Morales, *Estudios sobre el español de Cuba*, op. cit., p. 126.

⁷⁷¹ Amina Bensalah, « L'alternance de langues comme marqueur du changement des genres discursifs et de l'accentuation de l'intersubjectivité » dans A. Queffélec (dir.), *Alternances codiques et français parlé en Afrique*, actes du Colloque d'Aix-en-Provence, septembre 1995, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 46.

passer librement d'une langue à une autre. Il veut que « toutes les langues vivent et bougent sous le dessous de la nôtre⁷⁷² ».

Ce type de texte révèle un potentiel étrangement interne à la langue où la dichotomie français-espagnol est déjouée par la scission interne du français⁷⁷³. Le résultat obtenu est une langue qui ressemble au français :

JUAN: **Respectable** público, la obra que tenemos el honor de presentar ante ustedes es una historia verídica que ocurrió entre una mujer traidora, **el cornudo de su marido** y el feliz amante. Nuestra historia comienza cuando **el marido sospechoso** anuncia un largo – y falso – viaje.

TARASSIN : Ma douce et bien-aimée épouse, les affaires m'obligent à faire un long voyage.

BLAISE : Oh, non, mon mari bien-aimé. Quoi ? Vous ? Partir ? Me laisser seule ?

TARASSIN : Ne vous inquiétez pas, ma chère épouse. Je laisse mon serviteur le plus dévoué pour vous tenir compagnie : mon chien...Jacquot-la-Terreur. [...]

JUAN: El marido dice a su mujer que la dejará al cuidado de su perro, **Santiago-la-Terreur**. (EM, *UBA*, 36 et 37)

Un balcon sur les Andes peut être vue comme une mise en abîme où les personnages jouent une pièce de théâtre dans une pièce de théâtre pour un double public : un fictif hispanophone et un public réel francophone. Dans cet exemple nous avons mis en gras les mots en espagnol qui sont les « meilleurs *candidats* au changement de langue, et fonctionnent, d'autre part, comme des sortes de *passeurs* pour introduire des changements de langue⁷⁷⁴ ». En apparence Manet a pu se servir de deux stratégies dans son texte : la première c'est l'insertion du mot « respectable » dans la structure de l'espagnol. La deuxième c'est l'emprunt syntaxique de « el cornudo de su marido » et « el marido sospechoso » où il semble qu'il calque l'ordre des mots du français sur l'espagnol. Cependant nous pensons qu'il s'agit davantage d'une hybridation linguistique. Bien que les phrases soient construites avec une syntaxe française, se produit une interlangue qui a pour résultat des constructions originales.

⁷⁷² Valère Novarina, *Observez les logaèdres !*, Paris, POL, 2014, p. 20.

⁷⁷³ Myriam Suchet, « Traduire du français au français : proposition pour un “comparatisme différentiel” », *Cahiers Virtuels* [En ligne] URL : <http://nt2.uqam.ca/en/cahiers-virtuels/article/traduire-du-francais-au-francais-proposition-pour-un-comparatisme> Consulté le 10/02/2020.

⁷⁷⁴ Amina Bensalah, « L'alternance de langues [...] » dans *Alternances codiques et français parlé en Afrique*, op. cit., p. 43.

C'est le cas de « Santiago-la-Terreur » ou inversement « Tarrasco...el perro terrible » (EM, *UBA*, 40).

BLAISE : **Mets-toi là**, Antonio...Cuando él viene...boum...**tu sautes...saltas**
(EM, *UBA*, 42)

TARASSIN : **Non**, señor sergent ! Il est fou ! **Està loco ! Non** cortarle la tête!
(EM, *UBA*, 47)

Les deux langues ne sont pas mises l'une à côté de l'autre, mais elles se manifestent quand l'autre fait défaut ou exprime mieux ce que l'on veut dire⁷⁷⁵. L'alternance des langues, qui permet aux comédiens de s'adresser à deux publics différents, rompt avec la continuité mais surtout avec le mythe de pureté linguistique. Prenons l'exemple de Tarassin qui, en plus d'alterner les langues, crée à l'écrit un néologisme tel l'accent sur le verbe « être », conjugué au présent : « Està ». Il est placé dans le sens inverse et nous pouvons supposer que l'écrivain a voulu recréer la prononciation du sujet francophone qui ne maîtrise pas la langue. Enfin, les personnages changent de langue en fonction de l'interlocuteur, du genre discursif et du mouvement narratif⁷⁷⁶ :

BLAISE : **Vete, chico**...eh Juan, fais quelque chose !

JUAN: El perro no era otro que el amante disfrazado. **Les** cabritas no tienen nada que ver en la historia. Fuera mocoso! Saca tus bestias! El terrible marido saldrá ahorita para castigar a su esposa. Allez, monsieur, sortez ! J'ai dit au public que le méchant mari va punir sa femme. (EM, *UBA*, 37 et 38)

Alors que Juan explique au public la scène qui se joue en espagnol, il est interrompu par Blaise lui signalant qu'un enfant est monté sur la scène avec ses chèvres. Juan lui ordonne de partir en espagnol et le répète en français ce qui prouve que la pièce est jouée simultanément en deux langues. Le français et l'espagnol se superposent sans que cela signifie qu'une langue soit victorieuse sur l'autre. Cet univers a une langue propre, adaptée à sa nature : celle d'une liberté qui ne connaît pas de frontières.

D'autres figures apparaissent dans les textes de nos écrivains. Ils exploitent les potentialités de la langue à travers la paronomase et l'écholalie pour jouer avec la souplesse morphologique⁷⁷⁷ de la langue française. Avec ces figures, ils creusent la signification des

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁷⁷ Caroline Bérenger, « Écrits français de Marina Tsvetaeva » dans *Multilinguisme et créativité littéraire*, *op. cit.*, p. 34.

mots en travaillant leurs sonorités⁷⁷⁸. Pour Silvia Baron Supervielle, l'écriture imite le geste de la bouche lorsque le son en sort⁷⁷⁹, telle la lettre « M » dont « le son muet résonne longtemps dans le palais » (SBS, *LO*, 159).

Maison d'**en face**, maison d'**enfance** (SBS, *LO*, 33)

Elle se releva, **impérieuse**, **impériale**, **impérative**, et alluma toutes les lampes de l'atelier. (HB, *PLA*, 411)

Le mot résonne en moi, **Mer**, **Mère**. Grand-**mère**. (EM, *MDC*, 218)

La paronomase permet à Silvia Baron Supervielle de transformer une fois de plus la langue dont elle récupère des mots réunis dans un chant par sa voix. Son choix se fait en fonction du « sens de l'harmonie et de l'exactitude » (SBS, *LO*, 25). Les phonèmes apparaissant dans le texte renvoient à un style rythmé, un peu oratoire, un souffle qui traverse le texte comme une « plainte de la plaine » (SBS, *PDE*, 84). L'écriture fait que la musique « s'élève dans un espace incommensurable » (SBS, *ADF*, 136) grâce aux sonorités de la langue française. Eduardo Manet utilise aussi cette figure pour que le lecteur puisse retenir « plus facilement les phrases dont les sonorités lui plaisent » (EM, *SDS*, 236). Comme Silvia Baron Supervielle, il rythme son texte par des sonorités identiques et brèves. C'est par l'apophonie que Hector Bianciotti, joue sur les effets d'identité sonore entre deux mots qui peuvent avoir un sens proche⁷⁸⁰. De la même manière, il a recours à l'écholalie qui reprend comme un écho les dernières syllabes : « **replis** jaloux que des **débris**, des **bribes**, des **gris-gris** » (HB, *LSC*, 13). Les mots suivent la cadence et certains sont doués de résonance et de puissance créatrice.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁷⁹ Silvia Baron Supervielle, *La Ligne et l'Ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 159.

⁷⁸⁰ Ève-Marie Halba, *Petit manuel de stylistique*, préface de Sylvie Freyermuth, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. « Entre guillemets », 2008, p. 93.

3.4. À la recherche d'une non-langue

Le mystère qui entoure la langue employée par Pigafetta égale celui de sa vie avant et après l'expédition ; il me porte à croire qu'il put également écrire son journal dans deux langues assemblées ou dans un amalgame de langues élues pour les sons qui lui venaient à l'esprit et qui convenaient à ce qu'ils désiraient signifier. (SBS, *ODI*, 14)

Rédigé dans un mélange d'italien, de dialecte vénitien et de quelques mots en espagnol, le journal de Pigafetta fournit la preuve qu'un texte naît dans cette non-fixité langagière. La préférence de Silvia Baron Supervielle pour les écrivains du XVI^e siècle renvoie à l'imaginaire linguistique de la Renaissance. Dans cet imaginaire, le monde s'épelle comme un alphabet et le secret des choses se trouve dans des combinaisons de lettres, relevant de la cryptographie⁷⁸¹. Notre écrivaine compare son écriture à celle de Pigafetta qui a pris sa plume « pour essayer, pour faire, pour préciser, pour prolonger, non pour doubler ce qui a été⁷⁸² ». Dans *L'Or de l'incertitude*, le voyage est relié à cette langue inventée au fur et à mesure que Pigafetta et les navigateurs découvrent le Nouveau Monde et ses habitants. Les langues ne sont plus immobiles mais en mouvement, elles se multiplient à l'infini grâce au caractère inventif qu'il y a dans tout langage⁷⁸³. Dans le journal de Pigafetta, les frontières entre les langues sont floues au point de devenir une source possible d'invention d'une langue sans norme définie. L'écrivaine estime que « [l'] apparence des mots n'est pas inamovible ; l'état d'un mot, comme l'état d'une personne, varie d'une seconde à l'autre » (SBS, *PDE*, 87). En effet, un écrivain n'habite pas entièrement sa langue parce qu'il doit la penser comme *une autre langue*, une langue à réapprendre⁷⁸⁴. Pour Silvia Baron Supervielle, il doit recréer la langue dont il se sert⁷⁸⁵. Comme l'indique Valéry, porter et enfanter une langue a une toute autre puissance et signification⁷⁸⁶. De là, elle considère que « [l]a langue est l'âme de l'homme » (SBS, *ADF*, 65) avec la capacité d'édifier des réalités⁷⁸⁷. Par son écriture, Silvia Baron

⁷⁸¹ Olivier Pot, « Le Langage dans tous ses états » dans Olivier Pot (éd.), *Langues imaginaires et imaginaires de la langue*, Genève, Droz, 2018, p. 27.

⁷⁸² Paul Valéry, « Self », *Œuvres, tome 3, op. cit.*, p. 677.

⁷⁸³ Jorge Luis Borges, « Du Vocabulaire » dans *Œuvres complètes*, Vol. I, préface de l'auteur, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernés, traduction par Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean-Pierre Bernés, Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 897-898.

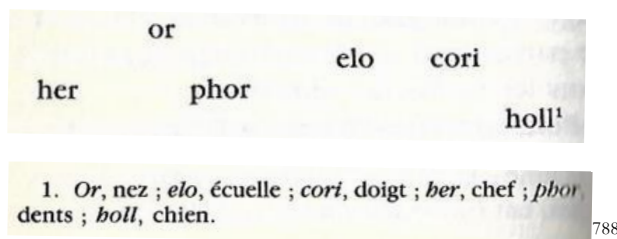
⁷⁸⁴ Olivier Pot, « Le Langage dans tous ses états » dans *Langues imaginaires [...], op. cit.*, p. 35-36. (Surligné dans le texte).

⁷⁸⁵ Patrice Martin et Christophe Devret, *La Langue vue des Amériques [...], op. cit.*, p. 27-28

⁷⁸⁶ Paul Valéry, « Self », *Œuvres, tome 3, op. cit.*, p. 677.

⁷⁸⁷ Jorge Luis Borges, « Du Vocabulaire », dans *Œuvres complètes*, Vol. I, *op. cit.*, p. 898.

Supervielle aspire à réaliser « le miracle de la non-langue » (SBS, *ADF*, 136) comme a pu le faire Pigafetta.



Nous voyons ici qu'elle tente de transcrire cette « langue infuse » (SBS, *ODI*, 109) qui est née après la séparation imposée par la mer. Celle-ci doit se réinventer à l'image des vagues touchant le sable et qui « s'écrit sans cesse, sans témoins » (SBS, *ODI*, 110). Pour ce faire, il est nécessaire d'oublier les langues de l'univers, déclare-t-elle, et ne se remémorer que des sons ou des syllabes qui sortent des lèvres des habitants de cette terre nouvelle. Ce fait nous ramène à l'imaginaire linguistique des Jésuites, qui pensaient que l'Amérique reproduisait le syndrome de Babel⁷⁸⁹. Dans cet imaginaire, il existe une ressemblance entre les langues amérindiennes et l'hébreu, la langue-mère de laquelle dériveraient toutes les autres⁷⁹⁰. Ainsi, il est possible de concevoir *L'Or de l'incertitude* comme le récit d'une quête de la langue du Paradis. Pour la trouver, Pigafetta et les navigateurs ont dû traverser une phase de mutisme suivie du bégaiement qui est la modalité privilégiée de l'échange mystique⁷⁹¹. L'Italien veut retenir la matérialité sonore, cette musique verbale déployant un monde de perceptions⁷⁹². En effet, Valère Novarina dit qu'un jour l'Homme, à force de communiquer, restera muet et deviendra l'égal des animaux qui n'ont jamais parlé, mais qui ont toujours très bien communiqué⁷⁹³. « [U]n langage urgent » (SBS, *ODI*, 131) surgit à travers des mimiques. Puis ils inventent une langue avec des mots qui nomment les choses inconnues, où le son est lié à la voix et à l'image. Nous sommes face à une langue défixée et délocalisée qui ouvre le champ des possibles⁷⁹⁴ et qui s'invente progressivement avec quelques syllabes et de longs silences. La dissémination des mots dans l'espace blanc nous renvoie à l'imaginaire de la

⁷⁸⁸ Silvia Baron Supervielle, *L'Or de l'incertitude*, Paris, José Corti, 1990, p. 110.

⁷⁸⁹ Marie-Christine Gomez-Géraud, « Pentecôte aux Amériques : De la glossolalie au bégaiement » dans *Langues imaginaires [...], op. cit.*, p. 268.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 272.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 281-282.

⁷⁹² Yves Bonnefoy, *L'Autre langue à portée de voix*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 2013, p. 154.

⁷⁹³ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, POL, 2010, p. 13.

⁷⁹⁴ Jean-Pierre Bertrand, Henri Scepi, « “Le Rêve d'une langue bornée, mais infinie”. Laforgue poète langagier » dans Olivier Bivort (dir.), *La Littérature symboliste et la Langue*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, p. 129.

création, à la scène primitive de la parole ou de l'écrit⁷⁹⁵. Cette langue toujours située dans cet ailleurs est « dirigée par la main du scribe qui la serre et les yeux du lecteur qui serre son livre » (SBS, *ODI*, 134). Comme Pigafetta, l'écrivaine a suivi un trajet vertical, « celui d'une non-langue partagée » (SBS, *ADF*, 29). L'alphabet du feu palpite et brûle à l'intérieur du corps de l'écrivain, explique-t-elle. Mais nous considérons aussi que c'est un « alphabet incendie » qui trouve son origine « dans l'expérience du langage, dans l'attention portée à la lettre, une distance prise immédiatement sur les choses, qui permet tous les retours, qui impose tous les déchirements, et qui met bel et bien en train, entretient quelque chose qui est de l'ordre d'un incendie⁷⁹⁶ ». Pour y arriver, les mots doivent être en mouvement, en déplacement afin de traverser ce passage qui les réunit dans cet autre lointain. Nous voyons que cette écriture, conçue à partir des signes verbaux et visuels, permet à l'écrivaine de restituer le processus de l'invention de sa langue : le bégaiement, le silence et l'amnésie. Cette langue suit le parcours « vers une langue universelle, synthèse de toute expérience et de tous langages possibles⁷⁹⁷ ».

Tu lui parleras, tu lui mettras les paroles dans sa bouche. Moi je serai avec ta bouche et la sienne, et je vous indiquerai ce que vous devez faire. C'est lui qui parlera pour toi au peuple. Il te tiendra lieu de bouche et tu seras pour lui un dieu. Quant à ce bâton, prends-le dans ta main. C'est avec lui que tu accompliras les signes. (SBS, *NC*, 18)

Dans *Nouvelles Cantates*, Silvia Baron Supervielle veut dévoiler un mystère antérieur à l'existence du langage. Dans la préface, elle rapporte qu'après avoir traduit les *Fragments verticaux* de Roberto Juarroz, elle s'est mise à relire certains passages de la Bible. Elle fut « gouvernée, d'une part par la nécessité de reprendre ce qui était à [s]es yeux le plus beau dans le message, et de l'autre, par celle de relever une écriture qui [la] frappait d'elle-même » (SBS, *NC*, 5). La Bible l'intéresse parce que c'est un livre impénétrable avec des variations infinies⁷⁹⁸. Il a été dicté par une intelligence stellaire, explique Borges, qui se manifeste par « des voix écrites⁷⁹⁹ ». Fascinée par ce mystère, notre écrivaine trouve une étrangeté équivalente aux ouvrages littéraires de Borges, Dante, Beckett, Virgile, Montaigne ou lors de ses traductions des poèmes de Roberto Juarroz. *Nouvelles Cantates* est constitué de passages

⁷⁹⁵ Olivier Pot, « Le Langage dans tous ses états » dans *Langues imaginaires [...]*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹⁶ André du Bouchet, Alain Veinstein, *Entretiens [...]*, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁹⁷ Sergio Cigada, « Trouver une langue. Sur les caractères de la nouvelle langue prophétisée par Rimbaud » dans *La Littérature symboliste*, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁹⁸ Jorge Luis Borges, « Una vindicación de la cábala » dans *Obras Completas I, 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 212. [Texte original : « Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala? »]

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 211.

de la Bible comme les Livres, Chroniques, Prophéties et Epîtres. L'acte de recopier et de reprendre ces passages se rapproche de la démarche d'Alejandra Pizarnik, qui copiait et pastichait des textes comme une manière d'écriture. En utilisant le tableau d'ardoise, Pizarnik trouve « un support qui rend toute écriture immédiate, qui en souligne la versatilité et le caractère provisoire, encourageant donc la réécriture et la multiplication de variantes⁸⁰⁰ ». Pour Alejandra Pizarnik et Silvia Baron Supervielle, copier c'est déjà créer⁸⁰¹ parce que ce n'est pas un geste passif. Pizarnik a la volonté de s'inscrire dans la tradition à l'aide de retouches et de corrections de textes afin de construire sa propre figure d'auteur. Silvia Baron Supervielle, quant à elle, veut recopier « les paroles à introduire dans la bouche, les doigts qui écrivent sur le sol » (SBS, *NC*, 6).

Nous voyons qu'elle et Eduardo Manet inscrivent la langue imaginaire dans « une zone hors la loi⁸⁰² » : l'extraterritorialité extrême. Derrida dit que cette toute autre avant-première langue est un degré *zéro-moins-un* de l'écriture⁸⁰³.

Et finalement je lui demande dans sa langue maternelle, et dans cette langue le mot cocktail se dit « queue de coq ». Langue rude, difficile, taillée à coups de serpe par des hommes et des femmes qui gardent dans leur chair la force d'une terre riche en cavernes, fleuves souterrains, ravins vertigineux [...] et malgré tous les progrès de la science on discute encore son origine. On dit pour blaguer qu'il faut être vraiment tordu pour apprendre cette langue. (EM, *ZI*, 43)

Le roman *Zone Interdite* est constitué par un patchwork des lieux et des réalités connues par l'écrivain cubain qui se confondent avec la fiction. En effet, c'est un roman dystopique où il imagine de toutes pièces un régime totalitaire en se fondant sur ceux qui ont existé en Amérique latine et sous l'impérialisme nord-américain. Sous des traits orwelliens, il raconte les rouages d'un régime qui contrôle chaque aspect de la vie des citoyens. Ni la ville ni le protagoniste n'ont un nom. Le lecteur sait seulement qu'il est un fonctionnaire du gouvernement, sans aucune ambition politique. Il travaille comme traducteur pour le Centre Général de Vigilance et parle cinq langues à la perfection plus quatre avec moins d'aisance. Le personnage nous rappelle celui de Leonardo Esteban qui, dans *D'Amour et d'exil*, est un fonctionnaire polyglotte sans ambitions politiques, qui tient à sa liberté. Bien que des

⁸⁰⁰ Mariana Di Cío, *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2014, p. 130.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁰² Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre, op. cit.*, p. 123.

⁸⁰³ *Ibid.*

différences opposent *L'Or de l'incertitude* à *Zone interdite*, nous trouvons un trait commun : la langue imaginaire. Comme Pigafetta, le protagoniste parle plusieurs langues, notamment celle des « boat-people », ces immigrés arrivés au pays en bateau. Traducteur, il est le pont communicant entre les habitants de la mer et les habitants de la terre.

Selon Marina Yaguello, les langues s'inscrivent dans un espace, connu ou inconnu, et dans un temps qui peut être historique, mythique et utopique⁸⁰⁴. *Zone Interdite* est dans l'*u-topos*, un non-lieu, dans une *uchronie*, un temps qui n'existe pas et enfin dans l'*u-glossie*, une langue qui n'existe pas⁸⁰⁵. Le protagoniste se limite à décrire et à donner des qualités aux langues étranges-étrangères. Celle de Pablo a « cette phonétique et cette syntaxe parmi les plus arides du monde » (EM, *ZI*, 43) tandis que la langue de Lin-Ah a des mots qui « chantent et dansent » (EM, *ZI*, 47). Le protagoniste est projeté dans la découverte des langues et d'un ailleurs inconnus, qui lui semblent imaginaires. Ce n'est pas une coïncidence qu'il soit un traducteur, un « fou du langage », un passionné de l'exploration des langues⁸⁰⁶.

«Hi!

– How do yo do?

– Como te lo sientes?

– Me siento bien, perfectamente bien.

– Je ne parle pas de toi ni de ta santé, crétine, mais de ton cul. Est-ce que tu comprends ? »

[...]

Elle a un sourire radieux et je pense que cette fois-ci elle se moque de moi. Pour la punir, je la fais travailler sur les dialogues les plus conventionnels de toutes les langues.

« They got your phone number. They also got my adress, haven't they ?

– Vai melhor esta manhã ? Nao, a mesma coisa que ontem.

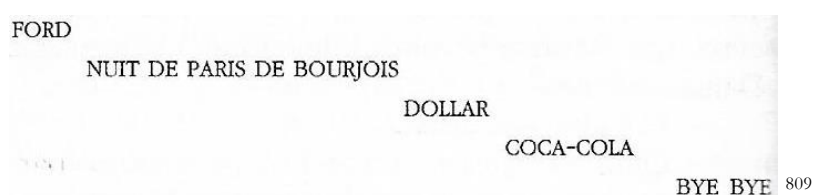
– Mihi ignosce, Domme, ubi veneunt crepundia? Cujuslibet generis crepundia in tabulato terio invenietis ». (EM, *ZI*, 227)

⁸⁰⁴ Marina Yaguello, *Les Langues imaginaires. Mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleurs des idées », 2006, p. 27.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 41.

Le protagoniste va d'une langue à une autre jusqu'à atteindre l'« altérité radicale de la parole⁸⁰⁷ ». La langue imaginaire anéantit la signification des mots au point qu'ils ne veulent plus rien dire. Eduardo Manet met en scène cette « littérature du non-mot » de Beckett, celle d'une langue impossible, de la langue dépossédée, en se servant d'une parole visuelle et sonore⁸⁰⁸. Dans cette langue imaginaire, les mots restent secrets au lecteur et aux personnages qui ne parlent pas la langue des « boat-people ». Le mot « muorigna » est intraduisible en sorte que le protagoniste doit prendre des libertés pour qu'il soit compris du lecteur : « disons que “cafard”, bien que faible, est ce qui s'en rapprocherait le plus » (EM, *ZI*, 109). La langue imaginaire de Manet est affranchie de toute logique et de toute signification. Elle met le lecteur dans l'incertitude.



Cependant une figure presque similaire à Pigafetta apparaît chez Eduardo Manet : l'enfant narrateur de *La Mauresque*. Il collecte les mots dans les revues, à la radio ou chez les adultes. À chaque fois qu'il entend ou lit un mot inédit, il se dépêche de le « noter phonétiquement sur [son] cahier de notes » (EM, *LM*, 150). Retranscrire ces mots fait partie de son apprentissage de la vie et du monde qui l'entoure. Si un mot lui est étranger, celui-ci est « l'équivalent de différent, mystérieux, prestigieux » (EM, *LM*, 164). L'enfant donne aux lettres une puissance ludique, combinatoire et illimitée⁸¹⁰, comme le journal du navigateur italien. Si dans *L'Or de l'incertitude*, ce mélange de langues veut en créer une nouvelle, dans *La Mauresque* il s'agit plus d'une accumulation de savoir inutile pour que l'enfant se vante d'une « réputation de “grosse tête” » (EM, *LM*, 194). Comme l'explique Jacques Hassoun, « ces objets condamnent le collectionneur à la thésaurisation ou à la consommation⁸¹¹ ». Il tombe dans l'illusion d'acquérir un savoir grâce aux revues de sa mère mais, en réalité, il amasse les « restes d'une langue composée des sons méconnaissables⁸¹² ».

⁸⁰⁷ Lydie Parisse, *La Parole trônée [...]*, op. cit., p. 12.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

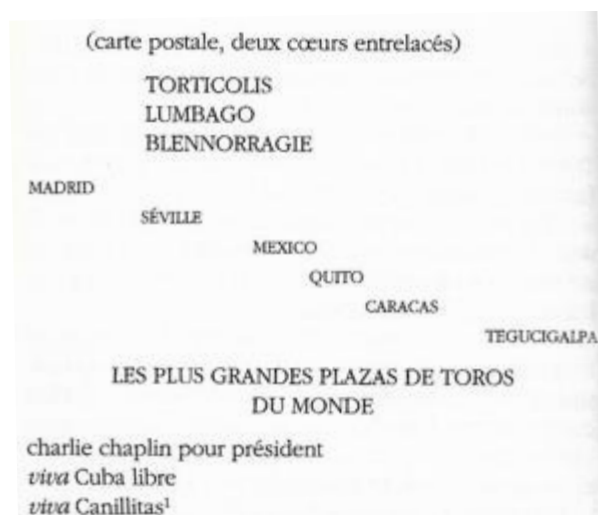
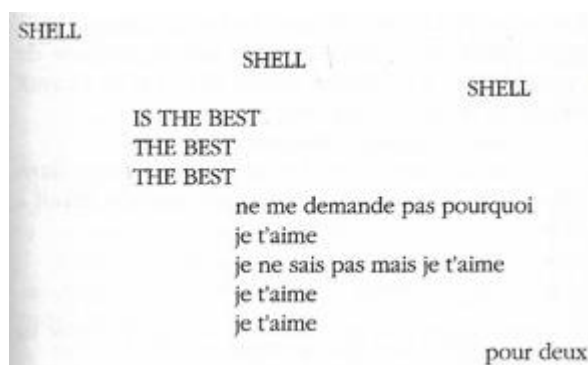
⁸⁰⁹ Eduardo Manet, *La Sagesse du singe*, op. cit., p. 164.

⁸¹⁰ Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire [...]*, op. cit., p. 156.

⁸¹¹ Jacques Hassoun, *L'Exil de la langue*, op. cit., p. 211.

⁸¹² *Ibid.*, p. 213.

C'est la Langue III de Beckett que Deleuze définit comme une image visuelle et sonore libérée des chaînes maintenues par les langues⁸¹³. Eduardo Manet représente visuellement le bégaiement de la langue expliqué précédemment. L'espace de la page blanche divise, réunit et combine trois langues (l'espagnol, le français et l'anglais) telle une sorte de collage. Comme un bègue, Eduardo Manet malmène ces trois langues au point d'inventer un idiolecte incongru et gauche.



I. « Pattes maigrichonnes », nom que donnent à Charlot les enfants cubains.

814

L'écrivain a recours au fragment qui agence, pour faire tournoyer et pour composer, sans aller vers la réunion et la juxtaposition⁸¹⁵ des mots. La rencontre des mots-images ne signifie pas qu'ils constituent une totalité ni une unité mais qu'ils entrent en résonance entre l'Un qui est multiple et le Tout composé de fragments⁸¹⁶. Ces images qui façonnent la

⁸¹³ Gilles Deleuze, « L'Épuisé » dans Samuel Beckett, *Quad et Trio du fantôme ; Que de nuages ; Nacht und Träume*, trad. de l'anglais par Edith Fournier, suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 70.

⁸¹⁴ Eduardo Manet, *La Sagesse du singe*, *op. cit.*, p. 193-194.

⁸¹⁵ Oleg Lebedey, « L'Existence indéterminée du fragment. Deleuze sur les systèmes ouverts » dans Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, p. 67.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

ritournelle sonore sont accompagnées par des espaces et des blancs qui réaffirment le caractère incomplet, instable et inachevé du texte. L'espace est une ritournelle motrice permettant à ces images de se composer et se décomposer⁸¹⁷ et il « ruine tout fantasme de pureté⁸¹⁸ » des langues. Tout ce qui pouvait harmoniser cette langue-image se heurte à l'espace blanc qui les réorganise constamment.

Au cours de notre analyse, nos écrivains ont démontré qu'un pays n'est pas une langue et une langue n'est pas attachée à une nation⁸¹⁹. L'identité de la langue n'est pas un nom, mais un verbe à l'inaccompli⁸²⁰, qu'ils reconfigurent avec leur écriture. Langue d'accueil et langue maternelle sont réinventées pour faire entendre à l'intérieur une parole différente. Pour que cela se réalise, il faut d'abord devenir des bègues de la langue afin de pouvoir la déterritorialiser encore plus loin et la faire vibrer intensément⁸²¹. Être bègue signifie revenir à la petite enfance et à la liberté d'entendre et d'articuler des sons qui peuvent appartenir à n'importe quelle langue. Le bégaiement sert à emprunter un chemin en sens inverse qui nous amène de l'enfance vers le silence absolu. Ce silence est, pour Silvia Baron Supervielle, la langue des anges « sans signes ni sons » (SBS, *LDLB*, 16), tandis que pour Mizón, il est la matière d'une parole constituée du néant et de la lumière, celle « d'un cri antérieur à la bouche » (LM, *BTC*, 19). En revanche, être bègue peut être comparé à la détresse et à la frustration de l'enfant qui veut s'exprimer comme un adulte pour être compris. Hector Bianciotti et Eduardo Manet brisent cette barrière à travers la mise en scène du cri et de la voix. Pour le premier, la voix doit s'harmoniser avec les mots et la pensée alors que pour le deuxième, la mise en scène de la voix et du cri est une manière de recréer l'atmosphère qu'il a connue à Cuba. Dans les deux cas, la langue française est hors de toute limite et devient une matière vivante et expressive.

Nous avons aussi observé qu'à travers leur conception de l'écriture, chacun de nos écrivains devient le maître de ce que Lacan appelle la lalangue⁸²², qui témoigne de la jouissance de façonner, à leur manière, les langues. Ainsi, Silvia Baron Supervielle invente « la langue de l'espace » (SBS, *LDLB*, 143) qui est en accord avec son goût pour l'abstraction. Elle déclare : « Je n'ai pas une seule langue ni plusieurs : j'ai celle qui me manque » (SBS, *LDLB*, 144). Cette

⁸¹⁷ Gilles Deleuze, « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad et Trio du fantôme [...]*, *op. cit.*, p. 75.

⁸¹⁸ Oleg Lebedey, « L'Existence indéterminée du fragment [...] » dans *De l'écriture et des fragments*, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹⁹ Roberto Ignacio Diaz, *Unhomely rooms. Foreign tongues and Spanish American literature*, Lewisburg, Bucknell university press, 2002, p. 194.

⁸²⁰ Henri Meschonnic, « Transformations du traduire et altérité », *op. cit.*, p. 106.

⁸²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 35.

⁸²² Jacques Lacan, *Autres Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 570.

langue naît de la non-figuration, de l'espace et de la liberté et l'écrivaine la retrouve aussi dans la danse, la calligraphie et la peinture. Hector Bianciotti, avec la syntaxe et le mot juste, peut créer une prose dotée d'une cadence, d'« un rythme pour, nous faisant parvenir à une immatérialité douce » (HB, *PTL*, 101). La langue est, pour lui, un laboratoire et un lieu de conservation. La métaphore et l'aphorisme sont une manière de renouveler la langue. Ces deux figures de rhétorique représentent pour lui « cette concrétion précieuse, ce diamant dans le chaos, duquel, seule, la vraie littérature est en mesure d'aboutir » (HB, *PTL*, 103). Eduardo Manet, par son culte de l'image qui a ses sources dans le baroque, crée une écriture-image, une écriture de type cinématographique. L'artifice et l'illusion du baroque lui ont permis de « découper la réalité en tranches » (EM, *ILV*, 323). Il déclare : « A travers ces sortes de simulacres, on cherche à s'exprimer » (EM, *ILV*, 164 et 165) pour dire que l'écriture est l'art de fabriquer des images⁸²³. Enfin l'écriture de Luis Mizón contient trois éléments : l'expérience, les images et la musique. À partir de l'expérience, il manifeste cette « jubilation ardente du “vivant”⁸²⁴ ». Il écoute la musique de ces images et des expériences vécues dans le pays natal, pour les transformer avec l'écriture. Cette musique est formée par « [d]es mots qui ne sont pas des mots » (LM, *TB*, 25), mais des mouvements. Enfin, nous avons vu que l'usage de certains mots en espagnol révèlent l'existence d'éléments culturels qui ne peuvent pas être traduits en français. Avec l'usage des guillemets, des notes de bas de page ou des traductions simultanées, ces textes ne prétendent pas être exotiques mais affirmer une appartenance au pays d'enfance. Du contact entre le français et l'espagnol naît une interlangue qui est mise en scène dans la pièce de théâtre *Un Balcon sur les Andes* de Manet. Cette pièce met en abîme deux publics qui parlent deux langues différentes. Les comédiens passent librement du français à l'espagnol jusqu'à créer cette interlangue qui rompt les barrières entre les deux langues. Finalement, nous avons vu que Silvia Baron Supervielle et Eduardo Manet conçoivent, à leur manière, une langue imaginaire. La démarche de l'écrivaine est semblable au voyage de Pigafetta et des navigateurs européens qui, une fois arrivés au Nouveau monde, doivent oublier leur langue et en inventer une nouvelle pour communiquer. Eduardo Manet, quant à lui, imagine un pays et invente une langue fictive : celle des « boat people ».

⁸²³ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, *op. cit.*, p. 58.

⁸²⁴ Roland Barthes, *La Préparation du roman [...]*, *op. cit.*, p. 142.

Revenons au postulat initial de notre analyse où on comparait l'invention d'une langue au tissage. L'acte de tisser est la métaphore pour expliquer qu'il faut établir des points de passage, des points de déterritorialisation du français et de l'espagnol, pour les amener à des « lieux de *transcendance*, donc d'un "ailleurs"⁸²⁵ ». Silvia Baron Supervielle a tissé avec des blancs et de l'espace une langue dépouillée, presque abstraite, à la fois circonspecte et précise⁸²⁶. Elle conçoit finalement « un chant qui n'appartient à aucun pays » (SBS, *LDLB*, 102). Pour Hector Bianciotti, la prose, « n'est pas un phénomène dû au langage seul, à l'homme mais [elle] est le canevas même sur lequel se tissent et se détissent les inventions de la matière » (HB, *LSC*, 86). Il est très difficile, disait Borges, d'écrire de la poésie majeure dans une seule langue⁸²⁷. Ce postulat est valide pour Mizón qui considère qu'il n'existe pas une langue définie pour la musique des images. Chez lui, la musique varie selon le lieu et la langue dans laquelle l'expérience a été vécue. Il est à l'écoute « d'un langage, d'une parole qui gardent l'empreinte d'une spiritualité accessible par les sens et dans la vie⁸²⁸ ». Il ne transforme pas la langue contre elle-même, mais à partir d'elle⁸²⁹. Enfin, Eduardo Manet revient sur ses origines caribéennes : les langues et l'accent qu'il connaît et qu'il met en scène créent une langue qui a « une mélodie particulière » (EM, *MDC*, 265). À partir de ces écritures, la littérature « vire à liture⁸³⁰ » parce que nos auteurs habitent et forgent leurs langues.

⁸²⁵ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 131.

⁸²⁶ Marguerite Yourcenar, « Alexis ou le traité du vain combat », *Œuvres romanesques*, bibliographie établie par Yvon Bernier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 5.

⁸²⁷ Jorge Luis Borges, *El Aprendizaje del escritor*, *op. cit.*, p. 96.

⁸²⁸ Luis Mizón, « Introduction » dans *Le Sacré bricolage de l'esprit*, *op. cit.*, p. 14.

⁸²⁹ Michel Collot, « L'Autre dans le même » dans *Poésie et altérité*, *op. cit.*, p. 30.

⁸³⁰ Jacques Lacan, *Autres Écrits*, *op. cit.*, p. 15.

CONCLUSION

Dans son discours de réception à l'Académie française le 9 février 2023, l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa raconte que durant son enfance, la culture française était souveraine dans toute l'Amérique latine. Paris, explique-t-il, représentait la capitale du monde et aucune ville n'aurait pu disputer sa couronne¹. De son côté, Hector Bianciotti explique que la préférence des classes aisées argentines pour la culture française a eu une grande influence sur lui². Ces deux exemples témoignent de l'hégémonie culturelle de la France et de l'ancienneté de son aura de prestige. Affirmer que Paris était la capitale du monde est erroné, car cela signifierait qu'elle est un centre à partir duquel se mesure toute la production littéraire mondiale, depuis une perspective nationale concrète³. La question est plus complexe. Pour les modernistes et les avant-gardes des années 1920, choisir Paris était une manière de refuser la subordination culturelle à Madrid, proposée alors comme le nouveau centre de la culture hispanique. L'Espagne n'a pas été complètement absente du champ littéraire hispano-américain parce que Madrid (capitale de l'Espagne franquiste) est détrônée par Barcelone (capitale du nationalisme catalan). Dans les années 1960, cette dernière est le point de rencontre des écrivains hispano-américains malgré le bilinguisme catalan-espagnol. Il ne faut pas non plus oublier de mentionner la forte présence de La Havane qui, après la Révolution cubaine, est devenue un des centres culturels latino-américains. Ainsi, ces deux villes ont contesté la centralité de Paris et ont dynamisé le système littéraire latino-américain.

Des interrogations apparaissent alors. Pourquoi Hector Bianciotti, qui a quitté Madrid pour Paris, a-t-il publié son œuvre en espagnol dans la maison d'édition barcelonaise Tusquets ? Et pourquoi Luis Mizón a-t-il publié chez Seix Barral alors qu'il a été traduit en français et qu'il avait déjà publié chez Gallimard ? Nous revenons à l'antinomie Madrid-Barcelone que Rubén Darío avait anticipée à la fin du XIX^e siècle. Il compare l'accueil réservé à son œuvre dans les deux villes : à Madrid il fut défavorable tandis qu'à Barcelone il fut enthousiaste. Au XX^e siècle, la Guerre Civile espagnole fracture le système littéraire du pays affaiblissant les liens de la péninsule ibérique avec l'Amérique latine, ce qui coïncide avec l'essor des maisons d'éditions latino-américaines. Témoin de cette déchéance, Hector Bianciotti, installé à Madrid dans les années 1950, est confronté aux différences culturelles et

¹ Discours de réception à l'Académie française de Mario Vargas Llosa le 9 février 2023, [En ligne] URL : <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-mario-vargas-llosa> Consulté le 20/07/2023.

² René de Ceccatty, *Mes Argentins de Paris*, *op. cit.*, p. 35.

³ Ignacio M. Sánchez Prado, « "Hijos de Metapa" : un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción) », dans Ignacio M. Sánchez Prado (éd.), *América Latina en la « literatura mundial »*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2006, p. 29.

à un champ culturel peu réceptif aux nouveautés littéraires. Ces aspects ont fait que Barcelone, à partir de 1962, devient la capitale littéraire latino-américaine. Le travail des maisons d'édition Seix Barral et Tusquets ont contribué à distinguer l'espace socio-littéraire barcelonais de son équivalent madrilène⁴. Dans les années 1970, Hector Bianciotti publie chez Tusquets ses romans en espagnol dans les collections « Cuadernos Infimos » et « Marginales ». Par la suite, ils seront traduits en français et publiés chez Gallimard. Quant à Luis Mizón, il a publié chez Seix Barral son roman *El Hombre del cerro plomo* (1991). Il est intéressant de remarquer que Seix Barral avait établi, depuis 1960, des connexions avec des maisons d'édition européennes importantes comme Gallimard. Est-il possible de penser que ces rapports ont aidé Mizón à être publié en Espagne ? Il faudrait alors s'intéresser aux dynamiques existantes entre les maisons d'éditions françaises et barcelonaises et l'influence qu'elles ont sur la diffusion de la littérature hispano-américaine actuelle. De nos jours, la capitale catalane reste un pôle d'attraction pour la nouvelle génération d'auteurs hispano-américains. La réception et la traduction en français de l'œuvre de ces écrivains établis à Barcelone en sont les preuves⁵. Considérée par la génération du *boom* comme une ville plus cosmopolite que Madrid, elle représente pour cette nouvelle vague une capitale littéraire. Il faudrait se demander alors si le mythe de Paris et l'attraction culturelle de la France se restreignent à la génération des écrivains dont Mario Vargas Llosa et ceux de notre corpus sont issus. Quelles places ont la culture et la langue française dans le champ littéraire hispano-américain du XXI^e siècle ?

La deuxième partie de notre analyse nous a permis de comprendre qu'il n'existe pas une immuabilité dans les notions d'exil, d'espace, de temps et d'identité. Nos écrivains naviguent entre elles en totale liberté et les adaptent à leur propre expérience, les enrichissant davantage. Dernièrement, Silvia Baron Supervielle, dans *La Langue de là-bas* (2023), élargit la signification du mot « diaspora » aux migrants européens qui ont débarqué au Río de la Plata au XIX^e siècle et qui ont entrepris un exode pour fuir la misère tout en conservant en mémoire leur pays natal. Eduardo Manet considère que la diaspora juive et l'exil cubain partagent la même destinée : la dispersion. L'écrivaine emploie le mot « diaspora » pour se référer à l'exil volontaire de ses ancêtres parce que, comme l'exil cubain, existe « la

⁴ Pablo Sánchez, « La Invasión de la metrópoli : la literatura latinoamericana en Madrid y Barcelona », *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, n° 2, 2008, p. 52.

⁵ Nous pouvons citer l'exemple de l'écrivaine colombienne Laura Restrepo et de ses deux romans *Délire* (2005) et *La Multitude errante* (2006) publiés chez Calmann Lévy, de l'écrivain mexicain Juan Pablo Villalobos et de son roman *Personne n'est obligé de me croire* (2018) publié chez Buchet-Chastel. Plus récemment nous avons aussi l'exemple de l'écrivain argentin Rodrigo Fresan et de son roman *Melville* (2023) publié au Seuil, et de l'écrivaine vénézuélienne Karina Sainz Borgo (qui réside à Madrid), avec *Le Tiers pays* (2023) chez Gallimard.

préservation des liens concrets et symboliques avec le pays d'origine, actualisés par le mythe de retour⁶ ». Ce dernier est présent dans la poésie de Luis Mizón qui est imprégnée de l'Odyssée. Comme Ulysse, son retour au pays natal est sans fin. Même s'il considérait l'exil comme un bannissement, il avait appris, de son vivant, à l'apprécier, et il souhaitait qu'il fût long. En revanche, Hector Bianciotti considère n'avoir jamais été en exil. Il a toujours su que son pays était la France et qu'il allait la rejoindre dès qu'il en aurait l'opportunité⁷. À travers leurs récits, nos écrivains reconstituent le pays natal tout en créant un tiers lieu hors de tout ancrage géographique. Évoquer le paysage rural et urbain à partir des éléments culturels que confère la tradition littéraire de leurs pays ne signifie pas qu'ils doivent être confinés dans « le ghetto de la latino-américanité⁸ ». Le paysage n'a pas pour objectif de combler les attentes du lecteur français vis-à-vis de ce qu'il considère typiquement latino-américain. Les spécificités culturelles du paysage sont un support secondaire à partir duquel le pays natal peut se recréer. De même, la frontière est redéfinie pour créer une géographie alternative à celle de l'appartenance. Silvia Baron Supervielle et Eduardo Manet voient en Irún, ville frontalière située entre l'Espagne et la France, un tiers pays où se superposent une frontière sur une autre⁹. Un tiers pays où s'amoncellent le passé et le présent jusqu'à créer un temps incertain.

Au terme de notre analyse, nous nous demandons quels nouveaux espaces et frontières surgissent dans la littérature hispano-américaine du XXI^e siècle. Comment les espaces, le temps et la langue se configurent-ils dans ces récits ? Quelles nouvelles techniques narratives permettent de supprimer la démarcation entre les langues ? Par exemple, le récit autobiographique de Javier Zamora, *Solito* (2022), qui raconte sa traversée à l'âge de neuf ans depuis le Salvador vers les États-Unis, reconfigure l'espace et abolit la frontière entre les langues. L'anglais cohabite avec l'espagnol et avec le parler populaire salvadorien. Chez Karina Saenz Borgo, le *Tiers pays*, titre de son livre, est un lieu inventé où la vie et la mort cohabitent au sein des zones frontalières empruntés par les immigrants et réfugiés latino-américains.

⁶ Claudio Bolzman, « De l'exil à la diaspora : l'exemple de la migration chilienne », *Autrepart*, n° 2, 2002, p. 92.

⁷ Marianne Dubertret, « Hector Bianciotti, l'écrivain du doute, est mort à 82 ans », *op. cit.*

⁸ Juan José Saer, *El Concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2014, p. 260.

⁹ Karina Saenz Borgo, *El Tercer país*, España, Penguin Random House, 2021, p. 5.

Espace d'ambivalences et de contradictions, la frontière protège les identités tout en favorisant l'échange grâce à la flexibilité de ses limites¹⁰. Être au cœur du passage signifie se situer dans le « paradigme du *trans*, de l'identité assignée à celle de la traversée¹¹ ». La frontière est un lieu de passage, de transition et de transformation de soi et de la langue. L'« inventivité maternelle¹² » que chaque sujet fait de cette dernière est mise à l'épreuve. Nos écrivains déterritorialisent, transplantent et traduisent le français tout en étant confrontés au statut, au rapport et aux sentiments de leurs langues¹³. Il ne s'agit pas d'un changement d'une langue contre une autre, mais d'une ouverture vers un passage où tout ce qui a été appris et transmis se confronte à ce qui est inventé dans un moment d'illumination¹⁴. Le passage vers le français est un processus de transformation constante de la langue permettant à nos écrivains de se réinventer. Ils appartiennent à une sorte de « *civitas peregrina* » de la langue, « une communauté d'entraide qui semblent être l'unique à son déracinement, sans rejet ni assimilation nationale¹⁵ ». Cette communauté a un caractère illimité, non tributaire de la réciprocité et qui ne s'appuie pas sur un rapport de dette, de dépendance ou de gratitude¹⁶. Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón incarnent parfaitement la « *civitas peregrina illimitée* » parce qu'ils dissocient la langue de l'identité nationale. L'écrivaine argentine considère qu'elle n'a pas changé de langue mais qu'elle en a inventé une nouvelle en se servant de la transparence du français. Le poète chilien passe librement de l'espagnol au français, et vice-versa, parce que la poésie peut s'écrire dans toutes les langues. À partir de sa conception caribéenne des langues, Eduardo Manet ne se résigne pas à une bi-frontalité espagnol-français. Il s'ouvre à un multilinguisme qui lui permet d'assumer toutes les langues et toutes les influences culturelles.

Toutefois, appartenir à la « *civitas peregrina* » de la langue signifie aussi être accueilli sous certaines conditions. Nous avons vu que l'entrée à l'Académie française d'Hector Bianciotti est l'exemple d'une hospitalité assimilatrice. Bertrand Poirot-Delpech déclare que

¹⁰ Fernando Aínsa, « La frontera territorial argentina: del programa político a la ficción utópica », *América Cabiers du CRICCAL*, n° 13, 1993, p. 98.

¹¹ Régine Robin, « Écrire français avec un accent », *op. cit.*

¹² Barbara Cassin, « Compliquer l'universel », dans *Fabula-LbT*, n° 12, 2014, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/12/cassin.html> Consulté le 8/08/2023.

¹³ Régine Robin, « Écrire français avec un accent » *op. cit.*

¹⁴ Marie Dollé, *L'Imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 10.

¹⁵ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

l'écrivain représente « l'exacte figure de l'"ailleurs"¹⁷ ». Son accent, explique-t-il, est une signature qu'il doit garder et cultiver, et que l'académie a le bonheur d'accueillir¹⁸. Si cette allocution loue l'aboutissement d'une soumission volontaire¹⁹, elle exprime aussi le fixisme, le purisme de la langue²⁰. Hector Bianciotti a expliqué qu'il ne croit pas à la beauté des langues, mais à l'existence de grandes littératures, et celle de la France a été pour lui la plus grande du monde²¹. Son cas maintient encore, dans le champ littéraire français, la confusion entre la langue française et l'héritage littéraire hexagonal. La langue est la métaphore d'un sens, d'une histoire, d'une culture tandis que le message/l'héritage ne s'intéresse pas à la linguistique des mots, mais au sens symbolique qu'ils portent²². Pour lui, la langue française est porteuse d'une intimité qui l'écarte de l'ampleur symbolisée par l'espagnol. Lorsqu'il constate avoir « perdu » une langue, il n'est pas certain d'en avoir gagné une autre²³. Son supposé purisme n'est autre qu'une manière de réveiller des tournures syntaxiques oubliées ou démodées que l'autochtone a tendance à oublier²⁴. La conception de Jacques Derrida de l'amour porté à la langue s'applique, selon nous, à Hector Bianciotti : « quand je violente la langue française, je le fais avec le respect raffiné de ce que je crois être une injonction de cette langue, dans sa vie, dans son évolution²⁵ ».

D'une manière plus libre et sans attachements aux usages et règles du français, Silvia Baron Supervielle, Eduardo Manet et Luis Mizón donnent un nouveau souffle à la langue française. L'écrivaine argentine parvient à ce que le français acquière l'abstraction de la peinture et la souplesse de la danse. Le français devient une langue sans pays, sans alphabet et déracinée de son passé historique. Pour le poète chilien, la langue doit s'ajuster à la musique produite par les images issues des expériences vécues de manière à ce que l'écoute devienne le sens de la vision²⁶. Finalement, Eduardo Manet place le français dans la logique du mouvement propre à l'archipel caribéen où différentes langues partagent un texte et

¹⁷ Bertrand Poirot-Delpech, « Allocution prononcée par Bertrand Poirot-Delpech lors de la remise de son épée d'académicien à Hector Bianciotti le mardi 14 janvier 1997 dans les salons du Palais Garnier » dans Hector Bianciotti, *Discours d'Hector Bianciotti à l'Académie française*, op. cit., p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰ Henri Meschonnic, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, op. cit., p. 383.

²¹ Marianne Dubertret, « Hector Bianciotti, l'écrivain du doute, est mort à 82 ans », op. cit.

²² Henri Meschonnic, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, op. cit., p. 391.

²³ Marianne Dubertret, « Hector Bianciotti, l'écrivain du doute, est mort à 82 ans », op. cit.

²⁴ Zoe Lin, « Les Honneurs gagnés d'Hector Bianciotti », op. cit.

²⁵ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin*, Entretien avec Jean Birbaum, Paris, éd. Galilée, 2005, p. 37.

²⁶ Henri Meschonnic, « La voix-poème comme intime extérieur » dans Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éd.), *Au commencement était la voix*, Toulouse, Ères, 2005, p. 64.

s'entremêlent jusqu'à obtenir une langue hybride²⁷. À l'exception de Bianciotti, chacun de nos écrivains a démontré que « l'écriture est passage²⁸ » parce qu'écrire en français ne signifie pas renoncer à la langue maternelle. Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón dynamisent le passage entre les langues à travers la traduction et l'autotraduction. Nous avons analysé brièvement leurs pratiques traductives (Silvia Baron Supervielle) et autotraductives (Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón) qui mériteraient d'être étudiées plus en détail à l'avenir. Notre écrivaine argentine n'a pas une méthodologie précise pour traduire un texte. Les procédés changent en fonction de l'auteur. La seule règle générale est que le texte cible fasse renaître la voix de l'écrivain du texte source. Pour avoir un résultat favorable, elle « neutralise » la langue du texte cible, ce qui lui permet de la modeler avec la langue source. Il serait intéressant d'analyser son travail depuis le point de vue de la stylistique et de la traductologie et de se demander quels autres moyens elle emploie pour représenter cette « étrangeté » dans la langue cible²⁹. À cette pratique s'ajoute celle de l'autotraduction qui soulève davantage de questions à explorer. L'autotraduction, nous l'avons vu, est le produit des besoins personnels et des pratiques scripturales. Silvia Baron Supervielle et Luis Mizón partagent ce rapport asymétrique et inégalitaire entre leur œuvre écrite en français et leur diffusion dans le champ littéraire hispano-américain. Il faudrait s'intéresser à la réception de leur œuvre autotraduite dans les champs littéraires de leur pays natal. Quant à Luis Mizón, il n'a pas été possible de déterminer s'il a vraiment pratiqué l'autotraduction ou s'il s'agit plutôt d'une méthode d'écriture simultanée. Pour mieux comprendre le travail de ces deux écrivains, il faudrait examiner leurs manuscrits pour mieux comprendre comment ils brouillent les frontières entre deux langues.

À l'issue de notre étude, nous voulons ouvrir un débat autour de la littérature migrante pour faire émerger de nouvelles questions et réponses. Par exemple, quelle place le champ littéraire français réserve-t-il à la littérature migrante ? L'exemple de Véronique Porra nous offre une possible réponse lorsqu'elle évoque le polémique manifeste « Pour une

²⁷ À la fin de l'année 2023, Eduardo Manet a rédigé un texte à teneur autobiographique entièrement en espagnol. Il réalise son retour à la langue maternelle parce qu'il souhaite transmettre ses souvenirs et ses réflexions à la jeune génération de Cubains qui le connaissent plus comme cinéaste que comme écrivain. Le manuscrit a été retravaillé à plusieurs reprises et est intitulé *Casi cien años. Reflexiones sobre la vida, la salud y la muerte*. Le manuscrit a été lu par l'éditeur catalan Jordi Nadal et pour le moment l'écrivain espère être publié dans une maison d'édition barcelonaise. Ce retour tardif à l'espagnol montre bien que Eduardo Manet n'a jamais abandonné une langue pour une autre, mais qu'il a laissé un passage ouvert pour naviguer en entière liberté entre elles.

²⁸ Vincent Teixeira, « La Langue de personne ou l'outre-langue des écrivains de nulle part » dans *Fabula-LbT*, n° 12, 2014, [En ligne] URL : <https://www.fabula.org/lht/12/teixeira.html> Consulté le 05/09/2023.

²⁹ David Bellos, *La Traduction dans tous ses états ou comment on inventa l'arbre à vodka et autres merveilles*, traduit de l'anglais par Daniel Loayza avec la collaboration de l'auteur, titre originel du texte, *Is it a fish in your ear? : translation and the meaning of everything*, Paris, Flammarion, 2018, p. 53.

littérature-monde en français » publié dans *Le Monde des Livres* le 16 mars 2007. Signé par des écrivains français et d'autres issus de pays francophones, le manifeste plaide pour la fin de la relation centre-périphérie « qui marque le fonctionnement de la vie littéraire de la langue française, et des pressions que celle-ci exerce sur la production des textes, entre autres au travers de la double détermination esthétique qu'elles génèrent³⁰ ». Pour Véronique Porra, en s'appuyant sur le terme de « culture-monde » de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, le concept de « littérature-monde » évoque le « branchement du global sur le local », « l'unification et [la] déterritorialisation³¹ » de la littérature. Cet élément peut bien s'appliquer à la littérature migrante dont les auteurs allophones « *peuvent écrire ici à condition de parler d'ailleurs* (en intégrant le thème de l'ailleurs ou l'altérité du regard)³² ». Loin de toute vision binaire, serait-il possible de concevoir la littérature migrante comme un lieu « commun » inclusif et extensif ? Assure-t-elle « la “communication”, au travers des différences, et ne cesse[-t-elle] d'unir dans une même circulation³³ » ? L'écrivain migrant, nous l'avons vu, a la capacité de faire sortir la langue française de sa zone de confort afin qu'elle devienne une ressource culturelle à explorer et à exploiter. Est-il possible de considérer l'écrivain migrant comme un créateur et non « un idéal-typique du passeur de culture³⁴ » ? Pour échapper à toute classification, l'écrivain migrant devrait-il accepter et assumer, comme les hispano-américains, une certaine marginalité ; c'est-à-dire d'agir dans la culture du pays d'accueil sans pour autant s'y attacher entièrement³⁵ ? Toutes ces questions pourront être explorées à partir d'autres corpus d'écrivains allophones qui, comme celui de notre thèse, établissent d'autres formes de dialogue avec la culture et la langue françaises.

³⁰ Véronique Porra, « Malaise dans la littérature-monde (en français) : la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation », *Recherche & Travaux*, n° 76, 2010, p. 111, [En ligne]

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/411> Consulté le 22/09/2023.

³¹ Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La Culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008, cité dans *ibid.*, p. 127.

³² Véronique Porra, « L'Ici-Ailleurs des “singularités francophones”. Sur quelques motifs récurrents dans les écritures migrantes en France » dans Daniel Lançon, Patrick Née (dir.), *L'Ailleurs depuis le romantisme*, Paris, Hermann, 2009, p. 456.

³³ François Jullien, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Paris, Fayard, 2008, p. 47.

³⁴ Véronique Porra, « L'Ici-Ailleurs [...] », *op. cit.*, p. 464.

³⁵ Sylvia Molloy, *Las Letras de Borges y otros ensayos*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1999, p. 58

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

Silvia Baron Supervielle

- BARON SUPERVIELLE Silvia, *L'Or de l'incertitude*, Paris, José Corti, 1990, 275 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Le Livre du retour*, Paris, José Corti, 1993, 240 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *L'Eau étrangère*, Paris, José Corti, 1993, 98 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *La Frontière*, Paris, José Corti, 1995, 162 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Nouvelles Cantates*, Paris, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 1995, 310 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *El Cambio de lengua para un escritor*, Buenos Aires, Corregidor, 1998, 90 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *La Ligne et l'ombre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Solo », 1999, 220 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Essais pour un espace*, Orbey, Arfuyen, coll. « Cahiers d'Arfuyen », 2001, 80 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Le Pays de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 276 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Une simple possibilité : nouvelles*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 232 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *La Rive orientale*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 196 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *La Forme intermédiaire : roman*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, 228 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *L'Alphabet du feu. Petites études sur la langue*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2007, 145 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Journal d'une saison sans mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2009, 251 p.
- YOURCENAR Marguerite et BARON SUPERVIELLE Silvia, *Une reconstitution passionnelle : correspondance 1980-1987*, Paris, Gallimard, 2009, 94 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Le Pont international*, Paris, Gallimard, 2011, 175 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Lettres à des photographies*, Paris, Gallimard, 2013, 132 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Al Margen, 1962-2010: poesía reunida*, prologue et édition de Eduardo Berti, traductions de Silvia Baron Supervielle, Eduardo Berti, Axel Gasquet [...], édition bilingue., Buenos Aires, A. Hidalgo, coll. « La lengua », 2013, 1000 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Notes sur thème*, accompagnée de neuf pointes sèches originales de Geneviève Asse, Paris, Éd. Galilée, coll. « Lignes fictives », 2014, 111 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *La Douceur du miel*, Paris, Gallimard, 2015, 192 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Chant d'amour et de séparation*, Paris, Gallimard, 2017, 145 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Un autre loin*, Paris, Gallimard, 2018, 111 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *Le Regard inconnu*, Paris, Gallimard, 2020, 107 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *En Marge*, préface de René de Ceccatty, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2020, 720 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, *La Langue de là-bas*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Cadre rouge », 2023, 182 p.

Traductions et préfaces

- BARON SUPERVIELLE Silvia « Paroles liminaires » dans Roberto Juarroz, *Fragments Verticaux*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Silvia Baron Supervielle, Paris, José Corti, 1994, p. 179 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, « Les visages des mots » dans Silvina Ocampo, *Poèmes d'amour désespéré*, préf. et trad. de Silvia Baron Supervielle, traduction de *Poemas de amor desesperado*, éd. bilingue, Paris, José Corti, 1997, 155 p.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, « L'homme menacé » dans Jorge Luis Borges, *Poèmes d'amour*, avant-propos de Maria Kodama ; édité, préfacé et traduit de l'espagnol (Argentine) par Silvia Baron Supervielle, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2014, p. 131.
- BARON SUPERVIELLE Silvia, « Introduction » dans Ida Vitale, *Ni plus ni moins*, traduction de l'espagnol (Uruguay) par Silvia Baron Supervielle & François Maspero, introduction de Silvia Baron Supervielle, Paris, Éditions du Seuil, 2016, 263 p.
- BORGES Jorge Luis, *Les Conjurés*, poèmes traduits de l'espagnol (Argentine) par Silvia Baron Supervielle, huiles sur papier de Geneviève Asse, titre originel du texte *Los Conjurados*, Genève, J.T. Quentin, 1990, 45 p.
- CALVEYRA Arnaldo, *Le Livre du miroir*, poèmes traduits de l'espagnol (Argentine) par Silvia Baron Supervielle, titre originel du texte *El Libro del espejo*, édition bilingue, Arles, Actes Sud, 2000, 135 p.

Hector Bianciotti

- BIANCIOTTI Hector, *Les Autres, un soir d'été*, traduit de l'espagnol par Françoise-Marie ROSSET, titre originel du texte, *Los Otros, una noche de verano*, Paris, Gallimard, coll. « Théâtre du monde entier », 1970, 79 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Ritual*, Barcelona, Tusquets, coll. « Cuadernos ínfimos », 1973, 216 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Los Desiertos dorados*, Barcelona, Tusquets, coll. « Cuadernos ínfimos », 1975, 179 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Detrás del rostro que nos mira*, Barcelona, Tusquets, coll. « Marginales », 1977, 233 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Le Traité des saisons*, Traduit de l'espagnol par Françoise-Marie ROSSET, titre originel du texte, *La Busca del jardín*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1977, 227 p.
- BIANCIOTTI Hector, *L'Amour n'est pas aimé : nouvelles*, traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, titre originel du texte, *El Amor no es amado*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982, 276 p.
- BIANCIOTTI Hector, *El Amor no es amado*, Barcelona, Tusquets, coll. « Marginales », 1983, 239 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Sans la miséricorde du Christ*, Paris, Gallimard, 1985, 318 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Seules les larmes seront comptées*, Paris, Gallimard, 1988, 365 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, B. Grasset, 1992, 331 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Le Pas si lent de l'amour*, Paris, B. Grasset, 1995, 331 p.
- BIANCIOTTI Hector, *La Busca del jardín*, Barcelona, Tusquets, coll. « Andanzas », 1996, 199 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Paris, B. Grasset, 1999, 232 p.
- BIANCIOTTI Hector, *Une Passion en toutes lettres*, Paris, Gallimard, 2001, 515 p.
- BIANCIOTTI Hector, *La Nostalgie de la maison de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003, 141 p.
- BIANCIOTTI Hector et LOBET Benoît, *Lettres à un ami prêtre : 1989-1994*, Paris, Gallimard, 2006, 169 p.

Eduardo Manet

- MANET Eduardo, *Les Étrangers dans la ville*, Paris, R. Julliard, 1960, 237 p.
- MANET Eduardo, *Eux ou la Prise du pouvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1971, 96 p.
- MANET Eduardo, *Zone Interdite*, Paris, Gallimard, 1984, 254 p.
- MANET Eduardo, *Un balcon sur les Andes, Mendoza, en Argentine, Ma'Dea*, Paris, Gallimard, 1985, 257 p.
- MANET Eduardo, *L'Île du lézard vert*, Paris, Flammarion, 1992, 403 p.
- MANET Eduardo, *Habanera*, Paris, Flammarion, 1994, 299 p.
- MANET Eduardo, *Rhapsodie Cubaine*, Paris, Grasset, 1996, 329 p.
- MANET Eduardo, *D'amour et d'exil*, Paris, Grasset, 1999, 332 p.
- MANET Eduardo, *La Sagesse du singe*, Paris, B. Grasset, 2001, 296 p.
- MANET Eduardo, *Maestro !*, Paris, R. Laffont, 2002, 337 p.
- MANET Eduardo, *Mes Années Cuba*, Paris, B. Grasset, 2004, 311 p.
- MANET Eduardo, *Marrane !* Paris, Hugo roman, 2007, 238 p.
- MANET Eduardo, *Les Trois frères Castro*, Paris, Écriture, 2008, 256 p.
- MANET Eduardo, *Un Cubain à Paris*, Paris, Écriture, 2009, 213 p.
- MANET Eduardo, *La Mauresque*, Paris, Archipoche, 2009, 271 p.
- MANET Eduardo, *Le Fifre*, Paris, Écriture, 2011, 261 p.
- MANET Eduardo, *La Maîtresse du Commandant Castro*, Paris, Points, coll. « Grands romans », 2015, 450 p.

Luis Mizón

- MIZÓN Luis, *La Pieza con luz*, Chile, Imprenta Mercantil, 1961, p.
- MIZÓN Luis, *Las Palabras encima de la mesa*, Valparaíso, Imprenta Edeval, 1972, p.
- MIZÓN Luis, *Poème du Sud et autres poèmes*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et Claude Couffon, titre original du texte *Poema del Sur*, introduction de Claude Couffon, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982, 155 p.
- MIZÓN Luis, *Terre Brûlée*, traduit par Claude Couffon, titre original du texte, *Tierra Quemada*, Paris, le Calligraphe, 1984, 99 p.
- MIZÓN Luis, *Passion de l'Île de Pâques*, traduit par Nathalie Breaud, Lyon, la Manufacture, 1988, 136 p.
- MIZÓN Luis, *Voyages et retours*, traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, titre original du texte *Viajes y regresos*, Paris, Obsidiane, 1989, 118 p.
- MIZÓN Luis, *El Hombre del Cerro Plomo*, Barcelona, Seix Barral, 1991, 143 p.
- MIZÓN Luis, *La Mort de l'Inca*, traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, titre original du texte *El Hombre del Cerro Plomo*, Paris, Editions du Seuil, 1991, 203 p.
- MIZÓN Luis, *Chronique du blanc*, traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, Le Muy, Éd. Unes, 1991, 29 p.
- MIZÓN Luis, *Jardin de ruines*, traduit de l'espagnol (Chili) par Jacques Ancet, titre original du texte *Jardín de ruinas*, Paris, Obsidiane, 1992, 95 p.
- MIZÓN Luis (éd.), *La Découverte des Indiens : 1492-1550. Documents et témoignages*, Paris, EJJL, coll. « Libro », 1999, 122 p.
- MIZÓN Luis, *Le Songe du figuier en flammes*, traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, titre original du texte *El sueño de la higuera en llamas*, Bédée, Éd. Folle Avoine, 1999, 133 p.
- MIZÓN Luis, *La Rumeur des îles blanches* suivi de *Grand Erg*, illustré par Jean-Michel Marchetti, Nancy, la Dragonne, 2005, 54 p.
- MIZÓN Luis, *L'Escargot*, illustrations de Jean-Michel Marchetti, Baume-les-Dames, Aencrages & co, coll. « Voix de chants », 2006, 31 p.
- MIZÓN Luis, *Poèmes d'eau et de lumière*, Neuilly, al Manar, 2008, 50 p.

- MIZÓN Luis, *Ammonite*, gravures de Lise-Marie Brochen, traduit par l'auteur, Bédée, Éditions Folle Avoine, 2008, 23 p.
- MIZÓN Luis, *Le Naufragé de Valparaiso*, illustrations de Caribai Migeot, Baume-les-Dames, AEncrages & Co, coll. « Phoenix », 2008, 60 p.
- MIZÓN Luis, *Le Comptoir des papillons jaunes*, illustrations de Philippe Hélénon, Baumes-les-Dames, AEncrages & Co, coll. « Voix de chants », 2009, 37 p.
- MIZÓN Luis, *L'Oreiller d'argile*, illustrations de Jean Cortot, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, coll. « Ultramarines », 2010, 52 p.
- MIZÓN Luis, *Marée basse* suivi de *Six arbres*, dessins de Alexandre Hollan, Baume-les-Dames, AEncrages & Co, coll. « Ecri(peind)re », 2012, 49 p.
- MIZÓN Luis, *Dans le grand silence indigo*, dessins de Alecos Fassianos, Bédée, Éditions Folle Avoine, 2012, 67 p.
- MIZÓN Luis, *Chants à la nourrice folle*, dessin de Mohamed Lekleti, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, 2013, 90 p.
- MIZÓN Luis, *Corps du délit où se cache le temps*, dessins de Philippe Hélénon, Baumes-les-Dames, AEncrages & Co, coll. « Voix de chants », 2014, 47 p.
- MIZÓN Luis, *Maka kei te rangi. L'Île dont les yeux regardent le ciel : Île de Pâques*, Montpellier, Méridianes, coll. « Collection Liber », 2016, 87 p.
- MIZÓN Luis, *Le Bateau de terre cuite*, illustrations de Julius Baltazar, Neuilly, Al Manar, 2017, 28 p.
- MIZÓN Luis, *Pierres levées*, Montpellier, Méridianes, coll. « Duo », 2018, 16 p.
- MIZÓN Luis, *Poèmes lus par la mer*, peintures de Alain Clément, Baume-les-Dames, Aencrages & co, coll. « Ecri(peind)re », 2022, 80 p.

II. Articles de presse, entretiens et rencontres avec le public

Silvia Baron Supervielle

- BARON SUPERVIELLE Silvia, « Entretien avec Silvia Baron Supervielle au Salon du Livre de Paris (en public) », *Pas la peine de regarder*, France Culture, 21 mars 2014, 58 min. [En ligne] URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/argentine-5-5-entretien-avec-silvia-baron-supervielle-au-salon-du-livre-de-paris-en-public-5978880>
- BARON SUPERVIELLE Silvia et GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « Histoire d'une rencontre et retour sur l'Œuvre au Noir », *La Compagnie des œuvres*, France Culture, 24 juin 2020, 58 min. [En ligne] URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/histoire-d-une-rencontre-et-retour-sur-l-oeuvre-au-noir-2396158>
- BARON SUPERVIELLE Silvia et PARADOU Pascal, « Silvia Baron Supervielle, récit de l'ailleurs et souvenirs d'exil » *De vive(s) voix*, RFI Radio, 01 juin 2023, durée 29 min. URL : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20230601-sylvia-baron-supervielle-r%C3%A9cit-de-l-ailleurs-et-souvenirs-d-exil>
- CORSIN, Julie « Entretien de Silvia Baron Supervielle avec Julie Corsin » dans *Silvia Baron Supervielle ou Le voyage d'écrire* sous la direction de Martine Sagaert et André-Alain Morello, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Babeliana », 2022, p. 127-130.
- GASQUET Axel, « Silvia Baron Supervielle » dans GASQUET Axel, *La Literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*, Santa Fe, Universidad Nacional del litoral, 2004, p. 85-107.
- GERMAIN Marie-Odile, « Les deux rivages. Entretien avec Silvia Baron Supervielle », *Revue de la BNF*, n° 38-2, 2011, p. 10-14.
- MASCAROU Alain, « Échanges sur la traduction » dans *Silvia Baron Supervielle ou Le voyage d'écrire*, sous la direction de Martine Sagaert et André-Alain Morello, Paris, Honoré Champion, coll. « Babeliana », 2022, p. 131-143.

SAGAERT Martine, « Silvia Baron Supervielle, une langue de lumière », *Les Lettres françaises*, n° 220, juin 2023.

WEISS Jason, « Entrevista a Silvia Baron Supervielle », *Quimera*, n° 178, 1999, p. 46-52.

Hector Bianciotti

BIANCIOTTI Hector, *Entretien*, Bernard Pivot, Apostrophes, *Histoire d'enfants*, 1978, 106 min. [En ligne] URL : <https://madelen.ina.fr/content/histoires-denfants-79692>

BIANCIOTTI Hector, *Entrevista*, « Entrevista con Héctor Bianciotti », declaraciones recogidas por Rafael Humberto Moreno Duran, *Quimera*, n° 3, 1981, p. 22-29.

BIANCIOTTI Hector, *Entretien*, Bernard Pivot, Apostrophes, *La 500ème*, 1985, 90 min. [En ligne] URL : <https://madelen.ina.fr/content/la-500eme-79588>

BIANCIOTTI Hector, *Entrevista*, « La isla íntima. Entrevista con Héctor Bianciotti », declaraciones recogidas por José Luis Reina, *Quimera* n° 74, 1988, p. 56-61.

BIANCIOTTI Hector, *Entretien*, « Un entretien avec Hector Bianciotti » propos recueillis par Pierre Maury, *Magazine littéraire*, n°335, 1995, [En ligne] URL : <http://journallecteur.blogspot.com/2012/06/un-entretien-avec-hector-bianciotti.html>

BIANCIOTTI Hector, *Entrevista*, « Héctor Bianciotti: no se puede romper con el pasado », declaraciones recogidas por Héctor Loaiza, *Resonancias.org*, n°157, 30 julio 2012, [En línea] URL : <http://www.resonancias.org/content/1431/hector-bianciotti-no-se-puede-romper-con-el-pasado-por-hector-loaiza>.

GASQUET Axel, « Héctor Bianciotti », dans GASQUET Axel, *La Literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*, Santa Fe, Universidad Nacional del litoral, 2004, p. 109- 129.

WEISS Jason, « Interview with Hector Bianciotti », *The Village Voice*, n°. 40, 9 mai 1995, p. 19.

Eduardo Manet

CASTILLO Luciano, « Eduardo Manet, el hombre de los retornos », *La Gaceta de Cuba*, n° 2, marzo-abril, 2016, p. 40-47.

MANET Eduardo, *Entretien*, « Un Cubain à Paris : Entretien avec Eduardo Manet », propos recueillis par Nour-Eddine Rochdi, *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 2, 2004, p. 79-85.

MANET Eduardo, *Entretien*, « Je suis un exilé involontaire », propos recueillis par Alexis Liebaert, *Lire, Nouveau Magazine littéraire*, n° 477, 2008, [En ligne] URL : <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/%C2%AB-je-suis-un-exil%C3%A9involontaire-%C2%BB>

MANET Eduardo, *Entrevista*, « El cine lo aprendí haciéndolo (II) » declaraciones recogidas par Carlos Domínguez Espinoza, *Cuba Encuentro*, [En línea] URL : <https://www.cubaencuentro.com/txt/entrevistas/articulos/el-cine-lo-aprendi-haciendolo-ii-296166>

MANET Eduardo, *Entretien*, « Fidel Castro veut être le Bolivar de l'Afrique », propos recueillis par Ezzedine Mestiri dans *Les Cubains et l'Afrique*, avec des interviews de MM. Mohamed Warsame, Gérard Chaliand, Eduardo Manet, du général Buis [...], Paris Éditions Karthala, 1980, coll. « Méridiens », p. 149-161.

Luis Mizón

FIGUEROA FLORES Ximena et GONZÁLEZ ALFONSO Felipe, « Viajes y regresos de Luis Mizón », *Nueva Revista del Pacífico*, n° 70, 2019, p. 151-163.

MIZÓN Luis, *Entretien*, propos recueillis par Claude Fell dans *D'Encre et d'exil. Troisième Rencontres internationales des écritures de l'exil*, organisées par la BPI, du 5 au 7 décembre 2003, dans la petite salle du Centre Pompidou, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2004, coll. « BPI en actes », p. 22-35

MIZÓN Luis, NALEAU Sophie, « Corps du délit où se cache le temps, éditions AEncrages & Co », *Ça rime à quoi*, France Culture, 23 novembre 2014, 29 min. [En ligne] URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/ca-rime-a-quoi/luis-mizon-pour-corps-du-delit-ou-se-cache-le-temps-editions-aencrages-co-1957347>

MIZÓN Luis, «Una experiencia del exilio literario en París», declaraciones recogidas por Ximena Figueroa Flores, Felipe González Alfonso, *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 49, 2020, p. 227-240.

III. Études critiques sur le corpus

Silvia Baron Supervielle

BARON SUPERVIELLE Silvia et ASSE Geneviève, *Un été avec Geneviève Asse*, Paris, l'Échoppe, 1996.

BARON SUPERVIELLE Silvia, « Présentation. Exil du langage » dans *Journaux 1959-1971*, Alejandra Pizarnik, édition établie et présentée par Silvia Baron Supervielle ; traduction de l'espagnol (Argentine) par Anne Picard, titre originel du texte, *Diarios*, Paris, José Corti, coll. « Ibériques », 2010, p. 7-12.

BARON SUPERVIELLE Silvia, « Le désir d'être », dans *Yves Bonnefoy : poésie et dialogue*, textes réunis par Michèle Finck et Patrick Wely, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2013, p. 629-631.

BARON SUPERVIELLE Silvia, «Presencia de una lengua sin nombre» dans *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, bajo la dirección de Adélaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro, Paris, L'Harmattan, coll. « Créations au féminin », 2013, p. 235-242.

BARON SUPERVIELLE Silvia, « Le passage » dans *Scènes de la traduction France-Argentine*, sous la direction de Roland Béhar et Gersende Camenen, Paris, Rue d'Ulm, coll. « Actes de la recherche à l'ENS », 2020, p. 237-239.

BERGÉ-JOONEKINDT Aline, « Sens de l'espace et polygraphie des auteurs migrants : François Cheng et Silvia Baron Supervielle », dans *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, édité par Susan Bainbrigge, Joy Charnley et Caroline Verdier, New York, Peter Lang, coll. « Belgian francophone library », 2010, p. 317-334.

BOURDEILH Marc, « De l'Argentine à l'expatriation : Juan Rodolfo Wilcock, Silvia Baron Supervielle, entre continuité et rupture », *Revue de littérature comparée*, 2013-1 (n° 345), p. 33-47.

CORSIN Julie, « Silvia Baron Supervielle ou la poétique de l'eau », dans *Palabras e imaginarios del agua. XXV Coloquio AFUE, Valencia 20-22 de abril de 2016*, bajo la coordinación de Mercedes López Santiago, Françoise Olmo Cazeville, Gemma Peña Martínez, Inmaculada Tamarit Vallés, España, Editorial Universitat Politècnica de València, 2017, p. 367-373.

GASQUET Axel, « Silvia Baron Supervielle. Le pays des "dehors" », dans *L'Intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris : Mario Goloboff, Luisa Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti*, Paris, Kimé, 2002, p. 285-315.

MASCAROU Alain, « Fenêtre sur fenêtre ou l'écho d'une absence : le bilinguisme singulier de Silvia Baron Supervielle » dans *Écrivains multilingues et écritures métisses*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 2-4 décembre 2004, sous la direction de Axel Gasquet et Modesta Suárez, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2007, p. 193-202.

MASCAROU Alain, « Silvia Baron Supervielle, inassignable à résidence », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 2, 2004, p. 29-39.

MICHEL Jacqueline (éd.), *Silvia Baron Supervielle : une écriture en exil*, Paris, Éd. Caractères, coll. « Cahiers & cahiers », 2012.

MICHEL Jacqueline, « Une nouvelle contemporaine aux frontières de la poésie (Ludovic Janvier, Silvia Baron Supervielle) », *Les Lettres romanes*, Tome 66, n° 1-2, 2012, p. 221-237.

SAGAERT Martine et MORELLO Alain-André (dir.), *Silvia Baron Supervielle ou Le voyage d'écrire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Babeliana », 2022.

SAGAERT Marc, « Écritures sans frontières », *Les Lettres françaises*, n° 4, 2020.

Hector Bianciotti

ARRO Evelin, « El relato de la vuelta y una historia de amor. Sobre una novela autobiográfica del escritor argentino Héctor Bianciotti » *LL Journal*, Vol. 3, n° 2, 2008, [En línea] URL : <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/el-relato-de-la-vuelta/>

BIANCIOTTI Hector, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly*, suivi de l'allocution de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti, Paris, Grasset, 1997.

BIANCIOTTI Hector, « Ce qui dans la musique rêve et pense. *Norma*, Bellini », dans *Lectures d'opéra*, Étienne Barillier, Hector Bianciotti, Vicent Borel et al. avec la collaboration de l'Opéra national de Paris, Paris, C. Bourgois, coll. « Titres », 2006, p. 75-79.

BIANCIOTTI Hector, « « Le Testament français » : Andreï Makine, le transplanté », *Le Monde*, publié le 6 octobre 1995, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/10/06/andrei-makine-le-transplante_3858936_1819218.html

BIANCIOTTI Hector, « Au bout de l'enfance », *Le Monde*, publié le 9 février 1996 [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/02/09/au-bout-de-l-enfance_3703101_1819218.html

BIANCIOTTI Hector, « L'originalité en littérature », Séance Publique Annuelle des Cinq Académies, le mardi 26 octobre 1999, [En ligne] URL : <https://www.academie-francaise.fr/loriginalite-en-litterature>

BRITO Luciano, « La violence de ladite "assimilation" : le cas d'Hector Bianciotti » dans *Le choix d'écrire en français. Études sur la fracophonie translingue*, sous la direction de Cécilia Allard et Sara de Balsi, Amiens, Encrage Université de Cergy-Pontoise, coll. « Agora » 2016, p. 93-100.

CECCATTY René de, *Mes Argentins de Paris*, Paris, Séguier, 2014.

CECCATTY René, « Hector Bianciotti, le voyageur sans retour », *Le Monde*, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2012/06/13/hector-bianciotti-le-voyageur-sans-retour_1717348_3382.html

CROMPHOUT Francis, « La barque sur le Neckar ou La barca en el Néckar », *Caravelle*, n° 56, 1991, p. 75-105.

DUBERTRET Marianne, « Hector Bianciotti, l'écrivain du doute est mort à 82 ans », *La Vie*, 13 juin 2012, [En ligne] URL : <https://www.lavie.fr/actualite/societe/hector-bianciotti-leacutecrivain-du-doute-est-mort-agrave-82-ans-35374.php>

GASQUET Axel, « Hector Bianciotti. Déplacement idiomatique et appartenance » dans *L'Intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris : Mario Goloboff, Luisa Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti*, Paris, Kimé, 2002, p. 317-346.

GASQUET Axel, « L'Autofiction en langue française chez Hector Bianciotti », *L'Esprit Créateur*, Vol. 44, n° 2, 2004, p. 40-50.

GESCHE Adolphe, « Littérature et théologie. Entretien avec Hector Bianciotti » dans *Les Mots et les Livres*, suivi d'un entretien avec Hector Bianciotti, propos recueillis par Benoît Lobet, Paris, les Éd. du Cerf, coll.« Pensées pour penser », 2004, p. 139-145.

GIORDANO Alberto, « Héctor Bianciotti : La autobiografía del escritor público » dans *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 167-191.

- LAGARDE Christian, “De la pampa al quai Conti. Héctor Bianciotti, transfugo linguístico y cultural”, dans *París y el mundo ibérico e iberoamericano*. Actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de hispanistas franceses, París, 21, 22 y 23 de marzo de 1997, compilación de Jacques Maurice y Marie-Claire Zimmermann, publicado por el Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines, Paris, Université Paris X Nanterre, 1998, p. 293-304.
- LEGAZ María Elena, “Héctor Bianciotti : el otro, el mismo” dans *Estudios Argentinos de la literatura de habla francesa*, bajo la coordinación de Mónica Martínez de Arrieta, España, Universidad Nacional de Córdoba, 2013, p. 43-50.
- LIEBERT Adeline, *L’Ici et le Lointain : déplacements avec François Cheng, Hector Bianciotti, Claudio Magris et Gérard Macé*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2019, 543 p.
- LIN Zoe, « Les honneurs gagnés d’Hector Bianciotti », *L’Humanité*, [En ligne] URL : <https://www.humanite.fr/node/125635>
- MARTINS Laura M., “Las palabras y los cuerpos (notas sobre algunos textos de Héctor Bianciotti)”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n° 42, 2009, [En línea] URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3099922>
- MARTINS Laura M., « *Lo que la noche le cuenta al día*, by Héctor Bianciotti », *Hispanérica*, n°66, 1993, p. 118-120.
- NEMER Monique, « Un entretien avec Hector Bianciotti », *Le Monde*, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/11/25/un-entretien-avec-hector-bianciotti_2752789_1819218.html
- PODLUBNE Judith et GIORDANO Alberto, “Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti”, dans *Historia crítica de la literatura argentina*, bajo la dirección de la obra Noé Jitrik, *Tomo 11, La narración gana la partida*, dirección del volumen Elsa Drucaroff, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 381-400.
- ROYER Jean, « Le voyage à travers les langues » dans *Écrivains contemporains. Entretiens 4 : 1981-1986*, Montréal, L’Hexagone, coll. « Écrivains contemporains », 1987, p. 193-199.
- SALEM Diana B., *Variaciones sobre la nostalgia: una lectura de Héctor Bianciotti*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2007, 124 p.
- VÁZQUEZ VILLANUEVA Graciana, *Traversía de una escritura: leyendo a Héctor Bianciotti*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, 175 p.

Eduardo Manet

- BERGER Verena, « Des identités « entre les cultures » : Cuba, Porto Rico, la France et le Pays Basque chez Eduardo Manet », dans *La Littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*, édité par Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner, avec la collaboration rédactionnelle de Kathrin Fleisch, Tübingen, G. Narr, coll. « Edition lendemains », 2007, p. 135-146.
- LUCIEN Renée Clémentine, « Pourquoi une langue plutôt qu’une autre ? », Introduction de la conférence d’Eduardo Manet donnée le 10 avril 2014, Séminaire de recherche interdisciplinaire « La valeur littéraire à l’épreuve de l’archipel : les écritures des Caraïbes et les études postcoloniales », [En ligne] URL : <https://obvil.sorbonne-universite.fr/carnet-de-recherche/presentations/pourquoi-une-langue-plutot-quune-autre>
- PANCRAZI Jean-Noël, « L’adieu aux racines », *Le Monde*, [En ligne], URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/10/18/l-adieu-aux-racines_3753480_1819218.html
- ROCHDI Nour-Eddine, « Eduardo Manet, *La Sagesse du singe* : une écriture franco-cubaine » dans *Écrivains multilingues et écritures métisses*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 2-4 décembre 2004, sous la direction de Axel Gasquet et Modesta Suárez, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2007, p. 203-210.

ZATLIN Phyllis, *The Novels and plays of Eduardo Manet: an adventure in multiculturalism*, University Park, The Pennsylvania State University Press, coll. « Penn State studies in Romance literatures », 2000, 264 p.

Luis Mizón

- BIANU Zéno et MIZÓN Luis (éd.), *El Dorado. Poèmes et chants des Indiens précolombiens*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1999.
- FIGUEROA FLORES Ximena et ALFONSO Felipe González, « El duelo como umbral del exilio en la poesía de Eduardo Embry y Luis Mizón », *Confluencia* Vol. 37, n°1, 2021, p. 130-139.
- FIGUEROA FLORES Ximena, *Poética del desarraigo: exilio, extrañamiento, nostalgia en cuatro poetas de Valparaíso (Alicia Galaz, Osvaldo Rodríguez, Luis Mizón y Eduardo Embry)*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 et Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016, 240 p.
- GONZÁLEZ ALFONSO Felipe, “Noticias de Luis Mizón, poeta del exilio porteño”, *49 Escalones [lectura y crítica]*, [En línea]
URL : <https://49escalones.wordpress.com/2017/07/13/felipe-gonzalez-noticias-de-luis-mizon-poeta-del-exilio-porteno/>
- MIZÓN Luis, « Des Echos Inattendus », *Esprit* n° 123 (2), Février 1987, p. 53-55.
- MIZÓN Luis et LACARRIERE Jacques, *Jacques Lacarrière : le sacré bricolage de l'esprit*, Paris, J.-M. Place, coll. « Jean-Michel Place-poésie », 2004.
- MIZÓN Luis, *Confluences Poétiques*, n° 1 mars 2006
- MIZÓN Luis, « Éditorial », *Confluences Poétiques*, n° 3, décembre 2008, p. 11-14.
- MIZÓN Luis, « Éditorial », *Confluences Poétiques*, n° 4, avril 2011, p.11-12.
- MIZÓN Luis, « La musique imaginée », *Confluences Poétiques*, n°4, 1^{er} mai 2011, p. 106-109.
- NORDENFLYCHT BRESKY Adolfo de et HERRERA PARDO Hugo, «Poesía de la distancia en Valparaíso: exilio, memoria y lugar de enunciación en Eduardo Embry, Luis Mizón y Osvaldo Rodríguez Musso», *Taller de letras*, n° 52, 2013, p. 69-84.
- UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, “Poeta Luis Mizón protagonizó jornada académica”, *Noticias*, [En línea] URL : <https://www.upla.cl/noticias/2018/04/06/poeta-luis-mizon-protagonizo-jornada-academica/>

IV. Histoire culturelle

- ASLAN Odette, *Paris capitale mondiale du théâtre. Le théâtre des Nations*, témoignages de Lucien Attoun, Gabriel Garran, Chérif Khaznadar...[et al.] ; postface de Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éd., 2009, 331 p.
- BAECQUE Antoine de, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2005, 404 p.
- BAECQUE Antoine de, *Les « Cahiers du cinéma ». Histoire d'une revue 1951-1959, Tome I: A l'assaut du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les “Cahiers du cinéma” », 1991, 316 p.
- BLANC Odile (dir.), *Textes et textiles du Moyen âge à nos jours*, Lyon, ENS éd. Institut d'histoire du livre, coll. « Métamorphoses du livre », 2008, 157 p.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 492 p.
- DEBRAY Régis et HUGUES Patrice (dir.), *Dictionnaire Culturel du tissu*, Paris, Babylone Fayard, coll. « Médium », 2005, 347 p.
- NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire I. La République*, avec la collaboration de Charles-Robert Ageron, Maurice Agulhon, Christian Amalvi (et autres), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 674 p.

V. Histoire culturelle France-Amérique latine

- BLANCPAIN Jean-Pierre, *Le Chili et la France : XVIIIe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches Amériques latines », 1999, 239 p.
- CAILLOIS Roger, OCAMPO Victoria, *Correspondance 1930-1978*, lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine, Paris Stock, 1997, 527 p.
- BONNET Philippe et GARCÍA REMÓN Anay, (dir.), *La Création artistique en France et à Cuba ; rencontres, séparations et rendez-vous manqués*, Paris, L'Harmattan, 2014, 337 p.
- CENTRE INTERUNIVERSITAIRE D'ÉTUDES CUBAINES (éd.), *Cuba et la France*, Actes du colloque de Bordeaux, décembre 1982, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1983, 493 p.
- CHEVALIER Michel, *Lettres sur l'Amérique du Nord*, 4e éd. revue, corrigée et augmentée de plusieurs chapitres, Bruxelles, Wouters, 1844.
- COMPAGNON Olivier, *L'Adieu à l'Europe : l'Amérique latine et la Grande guerre Argentine et Brésil, 1914-1939*, Fayard, Paris, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2013, p. 394.
- COSTA DU RELS Adolfo, *La Mission spirituelle de la France : France, terre courtoise*. Préface de la duchesse de La Rochefoucauld, Royat, Comité France-Amérique Lyon, H. Tardanchet, coll. « Cahiers de politique étrangère », 1941, p. 51.
- EYMAR Marcos, *La Langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine, 1890-1950*, L'Harmattan, Paris, coll. « Recherches Amériques latines », 2011, 335 p.
- FERNANDEZ Ramon, *Proust*, Paris, B. Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2009, 281 p.
- GALLO Rubén, *Proust's Latin Americans*, Baltimore, Johns Hopkins University press, coll. « Hopkins Studies in Modernism », 2014, 261 p.
- GAY Claude, *Historia física y política de Chile*, Paris, en casa del autor, 1844-1854.
- LEMPÉRIÈRE Annick, LOMNÉ Georges, MARTINEZ Frédéric et ROLLAND Denis (coord.), *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998, 530 p.
- LOTTMAN Herbert R., *La Rive gauche : du Front populaire à la guerre froide*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 389 p.
- MIZÓN Luis, *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2001, 169 p.
- ROLLAND Denis, *Mémoire et imaginaire de la France en Amérique latine : la commémoration du 14 juillet 1939-1945*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et documents - Amériques latines », 2000, 187 p.
- ROLAND DENIS (coord.), *Archéologie du sentiment en Amérique latine : l'identité entre mémoire et histoire XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches Amériques latines », 2005, 249 p.
- ROLLAND Denis, *La Crise du modèle français : Marianne et l'Amérique latine, culture, politique et identité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Inter-national », 2011, 463 p.
- UNION LATINE (éd.), *La Latinité en question : actes du colloque international*, Paris, 16-19 mars 2004, Paris, Institut des hautes études de l'Amérique latine Union latine, 2004, 419 p.

VI. Essais sur l'histoire littéraire entre la France et l'Amérique latine

- BARÓN Emilio, "André Bretón y Vicente Huidobro: Las poéticas surrealista y creacionista", *Anales de literatura hispanoamericana*, n°10, 1981, p. 67-84.
- BEHAR Roland et GERSENDE Camenen (dir.), *Scènes de la traduction France-Argentine*, Paris, Rue d'Ulm, 2020, coll. « Actes de la recherche à l'ENS », 277 p.
- CAILLOIS Roger et OCAMPO Victoria, *Correspondance : 1939-1978*, lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine, Paris, Stock, 1997, 527 p.
- CARESANI Rodrigo, «Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y "La página blanca"», *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 51, n° 1, 2017, p. 127-147.
- DURANTE Erica, "Paul Valéry como símbolo para las letras hispánicas" en *La Cultura del otro español en Francia, francés en España*, coordinación de Manuel Bruña Cuevas, María de Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez, Anna Raventós Barangé, España, Universidad de Sevilla, 2006, p. 453-461.
- EYMAR Marcos, *La Langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine, 1890-1950*, L'Harmattan, Paris, coll.« Recherches Amériques latines », 2011, 355 p.
- GARCÍA MORALES Alfonso, «Un artículo desconocido de Rubén Darío: "Mallarmé. Notas para un ensayo futuro"», *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 35, 2006, p. 31-54.
- GUERRERO Gustavo, "La Croix du Sud (1945–1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana", in *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South; Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, édité par Gésine Müller, Jorge J. Locane et Benjamin Loy, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 199-208.
- LOUIS Annick, « Étoiles d'un ciel étranger : Roger Caillois et l'Amérique Latine », *Littérature*, 2013/2 (n° 170), p. 71-81.
- MAISON DE L'AMÉRIQUE LATINE, *L'Amérique latine et « La Nouvelle revue française » 1920-2000*, textes réunis et présentés par Fernando Carvallo ; avec la collab, de Nicole Aboulker, Anne Husson, Gustavo Guerrero [...], préface d'Édouard Glissant, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2001, 748 p.
- MOLLOY Sylvia, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, Presses universitaires de France, Paris, coll. « Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne », 1972, 356 p.
- OCAMPO Victoria, *En témoignage*, préface de Silvia Baron Supervielle, traduction de l'espagnol (Argentine) et postface par Anne Picard, titre original, *Testimonios*, avant-propos de Eduardo Paz Leston, Paris, des Femmes-A. Fouque, 2012, 440 p.
- RUFIN Jean-Christophe, « Le doute : faiblesse ou force de la culture française », Séance publique annuelle des cinq Académies, le 26 octobre 2010, [En ligne] URL : <https://www.academie-francaise.fr/le-doute-faiblesse-ou-force-de-la-culture-francaise#:~:text=Le%20doute%20est%20%C3%A0%20l,profonde%20de%20la%20culture%20fran%C3%A7aise>.
- SUÁREZ LEON Carmen, *José Martí et Victor Hugo*, traduit de l'espagnol (Cuba) par Jacques-François Bonaldi, titre original, *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades*, Pantin, le Temps des cerises, 2002, 193 p.
- SUÁREZ LEÓN Carmen, *La Sangre y el Mármol: Martí, el Parnaso, Baudelaire*, La Habana, Centro de estudios Martianos, 2001, 204 p.

VII. Ouvrages et articles sur l'histoire et la pensée de l'Amérique latine

- ALTAMINARO Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II: Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, coll. "Conocimiento", 2010, 811 p.
- AUSTIN Robert (dir.), *Imperialismo Cultural en América Latina. Historiografía y Praxis*, Santiago de Chile, Ediciones CECATP, 2016, 266 p.
- DEVÉS Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX: entre la modernización y la identidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, coll. "Historias americanas", 2000.
- DE LA LLOSA Alvar, « Les intellectuels latino-américains et la guerre d'Espagne (1936-1939) », *Matériaux pour l'Histoire de notre temps*, 2017/ 1-2, (n° 123-124), p. 22-28.
- HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, *La Utopía de América*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, coll. "Biblioteca Ayacucho", 1978, 571 p.
- LEZAMA LIMA José, *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, 191 p.
- O'GORMAN Edmundo, *La Invención de América: investigación de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de cultura económica, coll. "Colección Tierra firme", 1993, 193 p.
- VASCONCELOS CALDERÓN José, *Filosofía Estética*, México, Editorial Trillas, 2009, 160 p.
- MONTALDO Graciela, "La cultura invisible: Rubén Darío y el problema de América Latina", *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, n° 2, 2000, [En línea] URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275706>
- MONTALDO Graciela, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, coll. "Tesis / Ensayo", 1999, 191 p.
- PAZ Octavio, *El Laberinto de la soledad*, ed. de Enrico Santí, Madrid, Cátedra, coll. "Letras hispánicas", 1993, 578 p.
- PAZ Octavio, *Los Hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, coll. "Biblioteca breve", 1974, 224 p.
- PAZ Octavio, *¿Águila o sol?*, 2a edición., México, Fondo de cultura económica, coll. "Colección popular", 1973, 118 p.
- ROMERO José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, 2a ed., Buenos Aires, Siglo XXI, coll. "Historia y cultura", 2008, 398 p.
- ZEA AGUILAR Leopoldo, *Dos etapas del pensamiento en Hispamérica: del romanticismo al positivismo*, México, El Colegio de México, 1949, 391 p.
- ZEA AGUILAR Leopoldo, *El Pensamiento positivista latinoamericano*, vol. 1, España, Biblioteca Ayacucho, 1980, 590 p.
- ZEA AGUILAR Leopoldo (coord.), *América Latina en sus ideas*, Siglo XXI, 1986, 499 p.

VIII. Littérature hispano-américaine

1. Œuvres littéraires

- BELLO Andrés, *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, coll. "Biblioteca Ayacucho", 1979, 735 p.
- BORGO SAINZ Karina, *El Tercer país*, España, Penguin Random House, 2021, 304 p.
- DARÍO Rubén, *Poesía*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, coll. "Biblioteca Ayacucho" 1977, 564 p.
- CORTÁZAR Julio, "América Latina: Exilio y literatura", *Araucaria de Chile*, n° 10, 1980, p. 59-66.

2. Textes critiques

- ACHUGAR Hugo et PIZARRO Ana, *Modernidad, posmodernidad y vanguardias: situando a Huidobro*, Santiago de Chile, Ministerio de educación Fundación Vicente Huidobro, 1995, p. 262.
- AÍNSA Fernando «La frontera territorial argentina: del programa político a la ficción utópica», *América Cahiers du CRICCAL*, n° 13, 1993, p. 81-100.
- CARILLA Emilio, «Americanismo literario», *Boletín de Filología*, n° 15, 1963, p. 257-325.
- CHIAMPI Irlemar, *Barroco y modernidad*, Fondo de Cultura Económica, 2000, 227 p.
- DHONDT Reindert, «Lecturas neobarrocas del y reconceptualizaciones de la nación: José Lezama Lima, Cintio Vitier y Severo Sarduy», *Neophilologus*, vol. 2, n° 94, 20 octobre 2009, p. 265-278.
- FERNÁNDEZ RETAMAR Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 1ra ed. comp., Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, coll. «Publicaciones del Instituto Caro y cuervo», 1995, 389 p.
- GARCÍA Juan Carlos, *El Dictador en la literatura hispanoamericana*, Santiago de Chile, Mosquito comunicaciones, coll. «Biblioteca setenta & 3», 2000, 283 p.
- KOHUT Karl, *Escribir en París. Entrevistas con Fernando Arrabal, Adélaïde Blásquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gómez Arcos, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy, Jorge Semprún*, Frankfurt, Vervuert, 1983, 286 p.
- KOLLER Sylvie, «Paris-exilio en los escritores latinoamericanos» in *Actas del I Encuentro franco-alemán de hispanistas (1; 1989; Mainz)*, edición de Christoph Strosetzki, Jean-François Botrel, Manfred Tietz, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, p. 110-117.
- KRISTAL Efraín, «Considerando en frío...», *New left review*, n° 15, 2002, p. 56-68.
- VARGAS LLOSA Mario, « Discours de réception à l'Académie française le 9 février 2023 », [En ligne] URL : <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-m-mario-yargas-llosa>
- LÓPEZ-MORILLAS Juan, «El “Azul” de Rubén Darío: ¿Galicismo mental o lingüístico?», *Revista Hispánica Moderna*, n° 1-2, 1944, p. 9-14.
- MELON Alfred, « Le roman de l'exil : entre le témoignage et la sublimation », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 7, 1990, p. 57-69.
- MOLLOY Sylvia, *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Argentina, Eterna Cadencia Editora, 2012, 303 p.
- MORENO Francy, *La Invención de una cultura literaria: Sur y Orígenes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2014, 201 p.
- NOGUEROL JIMÉNEZ Francisca, «El dictador latinoamericano (aproximación a un arquetipo narrativo)», *Philologia hispalensis*, n° 7, 1992, p. 91-102.
- PÉRUS Françoise, *Literatura y Sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, 148 p.
- REYES Alfonso, *Obras Completas*, México, Fondo de cultura Económica, 1962, 417 p.
- ROLLAND Denis, « La langue, vecteur mouvant de la modernité nationale : les chemins paradoxaux de la référence linguistique étrangère en Amérique latine » dans *Modernités nationales, modernités importées. Entre Ancien et Nouveau Monde (XIX^e-XX^e siècle)*, sous la direction de Daniel Aarão Reis et Denis Rolland, Paris, L'Harmattan, p. 237-250.
- SAER Juan José, *El Concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2014, 352 p.
- SÁNCHEZ PRADO Ignacio M., «“Hijos de Metapa”: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)» dans *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2006, p. 7-46.
- SÁNCHEZ Pablo, «La Invasión de la metrópoli: la literatura latinoamericana en Madrid y Barcelona», *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, n° 2, 2008, p. 43-63.

- ROSENBLAT Ángel, *Lengua literaria y Lengua popular en América*, Caracas, Universidad central de Venezuela, Instituto de filología “Andrés Bello”, coll. «Cuadernos del Instituto de filología “Andrés Bello”», 1969, 128 p.
- SARLO Beatriz, «Intelectuales y revistas: razones de una práctica», *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 9/10, 1992, p. 9-16.
- SISKIND Mariano, *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*, traducido por Lilia Mosconi, título original, *Cosmopolitan desires: global modernity and world literature in Latin America*, México, Fondo De Cultura Económica, 2016, 378 p.
- SOSNOWSKI Saúl (ed.), *La Cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, Madrid, Alianza ed., 1999, 589 p.
- SOSNOWSKI Saúl (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana*, selección, pról. notas Saúl Sosnowski, 4 vol., Caracas, Biblioteca Ayacucho, coll. “Biblioteca Ayacucho”, 1996.
- ZAMORA Lois Parkinson et KAUP Monika (éd.), *Baroque New Worlds: representation, transculturation, counterconquest*, Durham, NC, Duke University Press, 2010, 671 p.
- ZAMORANO DÍAZ César (éd.), *Escrituras en tránsito: revistas y redes culturales en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2018, 373 p.

IX. Littérature argentine

1. Œuvres littéraires

- ARLT Roberto, *Aguafuertes porteñas*, 4a ed., Buenos Aires, Losada, coll. “Biblioteca clásica y contemporánea”, 1990, 184 p.
- BORGES Jorge Luis, *El Aprendizaje del escritor*, edición de Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane, traducción de Julián E. Ezquerria, título original: *The Writer's Apprenticeship*, España, Debolsillo, 2016, 173 p.
- BORGES Jorge Luis, *Œuvres Complètes*, vol. I, préface de l'auteur, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès, traduction par Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, 1754 p.
- BORGES Jorge Luis, *Œuvres Complètes*, vol. II, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès, traductions par Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, 1524 p.
- BORGES Jorge Luis, *Obras Completas II, 1952-1972*, edición crítica, anotada por Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2010, 880 p.
- BORGES Jorge Luis, *Textos recobrados: 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003, 402 p.
- BORGES Jorge Luis, *El Tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, coll. “Biblioteca breve”, 1994, 152 p.
- BORGES Jorge Luis, Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992, 383 p.
- BORGES Jorge Luis, *Los Conjurados*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 97 p.
- BORGES Jorge Luis, *Obra poética: 1923-1977*, Buenos Aires, Emecé, 1981, 565 p.
- CORTÁZAR Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Barcelona, Alfaguara, coll. “Literatura alfaguara”, 1988, 174 p.
- GOMBROWICZ Witold, *Contra los poetas*, Buenos Aires, Sequitur, 2006, 96 p.
- OCAMPO Victoria, *En Témoignage*, préface de Silvia Baron Supervielle, traduction de l'espagnol (Argentine) et postface par Anne Picard ; avant-propos de Eduardo Paz Leston, 440 p.
- OCAMPO Victoria, *Le Vert Paradis et autres écrits*, préface de Silvia Baron Supervielle, Paris, Vendémiaire, 2023, 213 p.

- PIGLIA Ricardo, *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, coll. "Narrativas hispánicas", 2010, 299 p.
- PIZARNIK Alejandra, *Diarios*, nueva edición de Ana Becciu, Penguin Random House, Grupo Editorial España, 2013, 1102 p.
- SAER Juan José, *Le Fleuve sans rives : traité imaginaire*, traduit de l'espagnol par Louis Soler, titre originel *El Río sin orillas : tratado imaginario*, postface de Jean-Didier Wagneur, Paris, le Tripode, 2017, 311 p.
- SAER Juan José, *L'Ancêtre*, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon, titre original du texte, *El Entenado*, Paris, Flammarion, coll. « Barroco », 1987, 160 p.

2. Textes critiques

- AÍNSA Fernando, "Entre Babel y la Tierra Prometida. Narrativa e inmigración en la Argentina", *Les Cahiers ALHIM*, n° 1, 2000, p. 169-183.
- AIRA César, *Copi*, Rosario, B. Viterbo, 1991, 124 p.
- ALTAMIRANO Carlos et SARLO Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Argentine, Ariel, 1997, 287 p.
- BASTOS María Luisa, "Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo", *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, n° 110-111, 1980, p. 123-137.
- BOIDO Guillermo et JUARROZ Roberto, *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, C. Lohlé, 1980, 173 p.
- BORGES Jorge Luis, *Leopoldo Lugones*, con la colaboración de Betina Edelberg, Buenos Aires, Emecé, 1998, 109 p.
- BORGES Jorge Luis, *El Idioma de los argentinos*, 2a. ed., Buenos Aires, Seix Barral, coll. "Biblioteca breve", 1997, 152 p.
- CATTONI Silvia, "El caso Wilcock: un viaje hacia la extraterritorialidad", *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, Vol. 1, décembre 2007, p. 28-33.
- CORTÁZAR Julio, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Barcelona, Penguin Random House, 2016, 311 p.
- DI CIO Mariana, *Une calligraphie des ombres : les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, coll. « Manuscrits modernes », 2014, 364 p.
- DORFMAN Daniela, «J. R. Wilcock: "El castellano no da para más"», *Hispanérica*, n°124, Abril 2013, p. 109-113.
- GASQUET Axel, *L'Intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris : Mario Goloboff, Luisa Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti*, Paris, Kimé, 2002, coll. « Détours littéraires », 378 p.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ María Belén, "Juan Rodolfo Wilcock o la reescritura de sí mismo", *Boletín de Literatura Comparada*, n° 44, 11 décembre 2019, p. 27-49.
- KAHUT Karl, PAGNI Andrea (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, actas del Coloquio, 28-31 de octubre, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, 297 p.
- KING John, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, traducción de Juan José Utrilla, título original, *Sur a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, México, Fondo de cultura económica, coll. "Sección de obras de lengua y estudios literarios", 1990, 268 p.
- KREMNIŤZ Georg et BORN Joachim (éd.), *Lenguas, literaturas y sociedad en la Argentina: diálogos sobre la investigación en Argentina, Uruguay y en países germanofónos, Actas del coloquio, Viena, 25-28 de marzo de 2003*, Wien, Ed. Praesens, coll. «Beihefte zu "Quo Vadis, Romania?"», 2004, 301 p.
- MOLLOY Sylvia et SISKIND Mariano (éd.), *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Argentina, Grupo Ed. Norma, 2006, 181 p.

- PODLUBNE Judith, *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo ed, coll. “Ensayos críticos”, 2011, 363 p.
- ROSANO Susana, *Rostrros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*, Beatriz Viterbo Editora, 2006, 255 p.
- ROTHSTEIN Anne-Berenike et JUAN-TOUS Pedro (éds.), “*Evita vive*”: *estudios literarios y culturales sobre Eva Peron*, Berlin, Edition Tranvia, 2013, 219 p.
- SARLO Beatriz, *Una Modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, 246 p.
- SARLO Beatriz, *Borges: un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, 206 p.
- SARLO Beatriz, *La Máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*, Emecé Editores, 2007, 220 p.
- SARLO Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, 486 p.
- SARLO Beatriz, *Ficciones Argentinas: 33 ensayos*, Mardulce, 2012, 217, 224 p.
- SARLO Beatriz, *Zona Saer*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2016, p. 120 p.
- VIÑAS David, *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005, 271 p.
- VIÑAS David, *Literatura Argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar*, Ediciones Siglo Veinte, 1971, 255 p.
- WILLSON Patricia, *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2004, 293 p.

X. Littérature chilienne

1. Œuvres littéraires

- BLEST GANA Alberto, *Los Trasplantados*, Tomo I, Paris, Garnier hermanos, Libreros-Editores, 1904, 333 p.
- HUIDOBRO Vicente, *Manifestes*, Paris, Éditions de la Revue Mondiale, 1925, 110 p.
- HUIDOBRO Vicente, *Vientos Contrarios*, Santiago, Nacimiento, 1926, 183 p.
- HUIDOBRO Vicente, *Altazor*, Madrid, Ibero Americana de Publicaciones, 1931, 111 p.
- HUIDOBRO Vicente, *La próxima (historia que pasó en poco tiempo más)*, Santiago, Ediciones Walton, 1934, 157 p.
- LASTARRIA Victorino, *Don Guillermo. Historia contemporánea*, Santiago, Imprenta del correo, 1860, 175 p.
- RODRÍGUEZ MUSSO Osvaldo, *El Día que me quieras*, Ediciones Altazor, 2014, 453 p.
- NERUDA Pablo, *Confieso que he vivido. Memorias*, 2a edición., Buenos Aires, Losada, coll. “Cristal del tiempo”, 1974, 497 p.
- REYES Salvador, *Monica Sanders*, Santiago, Zig-Zag, 1951, 290 p.

2. Textes critiques

- BIANCHI Soledad, *Poesía chilena. (Miradas-enfoques-apuntes)*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Sociales CESOC, 1990, 241 p.
- BOLZMAN Claudio, « De l'exil à la diaspora : l'exemple de la migration chilienne », *Autrepart*, n° 2, 2002, p. 91-107.
- CASTILLO-BERCHENKO Adriana, « Écrivains chiliens de Paris : les Éditions GrilloM de poésie chilienne, Paris 1984-1994 », *Cahiers d'études romanes*, n° 14, 2005, p. 277-288.
- FIGUEROA FLORES Ximena et GONZÁLEZ ALFONSO Felipe, “La literatura de Valparaíso: entre la desterritorialización y el extrañamiento”, *Alpha*, n° 46, 2018, p. 49-67 [En línea] URL : <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012018000100049>

- GONZÁLEZ-DAGNINO Alfonso, “El exilio”, *Araucaria de Chile*, n° 7, 1979, p. 117-134.
- HERRERA PARDO Hugo, “Imaginario prometeico y vanguardia de Valparaíso. Exploraciones entre modernidad y metrópolis en la poesía de Pedro Plonka”, *Acta literaria*, n° 43, 2011, p. 27-43.
- GAILLARD Anne-Marie, *Exils et retours. Itinéraires chiliens*, Paris, L’Harmattan, 1997, 303 p.
- HOEFLER Walter, “El Viaje Chile-Europa en la poesía chilena: Un Inventario Preliminar” *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, Vol. 21, n°1, 2011, p. 53-7.
- JIMENO-GRENDI Orlando, *Vicente Huidobro: «Altazor» et «Temblor de cielo», la poétique du phénix*, Paris, Editions Caribéennes, coll. «Tropismes», 1989, 180 p.
- POZO José del, “Los chilenos en el exterior: ¿De la emigración y el exilio a la diáspora? El caso de Montréal”, *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 20, n° 10, 2004, p. 75-95.
- NÓMEZ Naín, “Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”, *Revista Chilena de Literatura*, n°76, abril, 2010 p. 105-127.
- NÓMEZ Naín, *Identidad y exilio: Poetas chilenos en Canadá*, Santiago, Ceneqa, 1986, 36 p.
- NORDENFLYCHT BRESKY Adolfo DE, “Valparaíso, poéticas fundacionales: Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Pablo de Rokha” *Alpha*, n° 33, diciembre 2011, p. 9-21.
- NORDENFLYCHT BRESKY Adolfo DE, “La vanguardia de Valparaíso expresionismo de/en la periferia”, *Estudios filológicos*, n° 47, 2011, p. 115-131.
- SUBERCASEAUX Bernardo, “Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950”, *Revista Chilena de literatura*, n° 72, 2008, p. 221-233.
- REVISTA ARAUCARIA, “Editorial”, *Araucaria de Chile*, n° 1, 1978, [En línea] URL : <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-99287.html> p. 5 – 7.
- TRAVERSO Ana, “Discusión del concepto de poesía lórica”, *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios* n° 24-25, 2001, [En línea] URL : <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/287>
- TEILLIER Jorge, “Los poetas de los lares: nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, *Boletín de la universidad de Chile*, n° 56, mayo 1965, [En línea] URL: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-69981.html>

XI. Littérature cubaine

1. Œuvres littéraires

- CABRERA INFANTE Guillermo, *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral, coll. “Biblioteca breve”, 2000, 509 p.
- CABRERA INFANTE Guillermo, *Mea Cuba*, 2a. ed., Barcelona, Plaza-Janés, 1993, 484 p.
- CARPENTIER Alejo, Tientos, diferencias y otros ensayos, Barcelona, Plaza & Janés, coll. “Literaria”, 1987, 281 p.
- CARPENTIER Alejo, *La Aprendiz de bruja, Concierto barroco, El Arpa y la sombra. Obras Completas de Alejo Carpentier 4*, México, Siglo veintiuno, coll. “La creación literaria”, 1983, 378 p.
- CARPENTIER Alejo, *Ecue-yamba-ó, La Rebambaramba, Cinco poemas afrocubanos, Historia de lunas, Manita en el suelo, El Milagro de anaquillé, Correspondencia con García Caturla. Obras Completas de Alejo Carpentier 1*, Mexico, Siglo veintiuno, coll. “La creación literaria”, 1983, 313 p.
- LEZAMA LIMA José, *La Habana*, presentación Gastón Barquero; prólogo José Prats Sariol, Madrid, Verbum, coll. “Verbum. Ensayo”, 1991, 232 p.
- MARTÍ José, *Nuestra América*, selección y notas Hugo Achugar, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, coll. “Biblioteca Ayacucho”, 1977, 424 p.

- PADURA Leonardo, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets ed, coll. “Colección Andanzas”, 2009, 233 p.
- SARDUY Severo, *Obra Completa I*, Madrid, ALLCA XX, coll. “Colección Archivos”, 1999, 1896 p.
- SARDUY Severo, *Obra Completa II*, Madrid, ALLCA XX, coll. “Colección Archivos”, 1999, 1896 p.
- SARDUY Severo, *Cobra*, 2ª edición, Buenos Aires, Éd. Sud-americana, coll. “Colección El Espejo”, 1973, 263 p.

2. Textes critiques

- BEHAR Ruth, *An Island Called Home: Returning to Jewish Cuba*, Rutgers, University Press, 2007, 288 p.
- BEJEL Emilio, *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, 387 p.
- BEJEL Emilio, “La Historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima”, *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo 1991, n° 77, p. 129-138.
- BENEDETTI Arnaud, « Le Che est le premier révolutionnaire recyclé par la société capitaliste », *Le Figaro*, 9 octobre 2017, [En ligne] URL : <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/2017/10/09/31003-20171009ARTFIG00273-le-che-est-le-premier-revolutionnaire-recycle-par-la-societe-capitaliste.php>
- BONNET Philippe et RÉMON GARCÍA Anay (coord.), *L’Humanisme, promotion et préservation : la France et Cuba, les multiples facettes d’une histoire partagée*, Paris, L’Harmattan, 2016, 391 p.
- DÍAZ Roberto Ignacio, «Merlin’s Foreign House: The Genres of “La Havane”», *Cuban Studies*, vol. 24, 1994, p. 57-82.
- FEO José Rodríguez, “Las revistas Orígenes y Ciclón”, *América. Cuadernos del CRICCAL*, n° 9-10, 1992, p. 41-45.
- GIL Lourdes, “Fuga y fragmentación de las mil y una islas”, *Cuban Studies*, vol. 31, 2000, p. 34-44.
- GIL Lourdes, “El doble discurso literario de la extrainsularidad”, *Revista encuentro de la cultura cubana*, n° 14, 1999, p. 144 – 153.
- GONZÁLEZ MELO Abel, *Familia y exilio en la dramaturgia de la gran Cuba. Una perspectiva dramatólogica*, Madrid, editorial CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 2018, 326 p.
- LÓPEZ SEGRERA Francisco, *Cuba-EEUU: de enemigos cercanos a amigos distantes (1959-2015)*, Barcelona, El Viejo Topo, 2015, 170 p.
- MAÑACH Jorge, “Sentido político del idioma” *Bohemia* n° 24, abril 1960, p. 50-73.
- MATEO PALMER Margarita, “Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje”, *Revista de la Casa de las Américas*, n° 244, 2006, p. 21-29.
- MCEWEN Abigail, *Revolutionary horizons: art and polemics in 1950s Cuba*, New Haven (Conn.) London, Yale University Press, 2016, 264 p.
- MÉNDEZ RODENAS Adriana, *Cuba en su imagen. Historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Editorial Verbum, coll. “Verbum. Ensayo”, 2002, 228 p.
- MOREJÓN Nancy, *Nation et métissage chez Nicolás Guillén: la question raciale*, traduit de l’espagnol par Ndèye Anna Gaye Fall, titre original *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Paris, Éditions Présence africaine, coll. « Situations et perspectives », 2013, 69 p.
- MORALES Humberto López, *Estudios sobre el español de Cuba*, Madrid, Editorial Verbum, 2018, 204 p.

- MURRIETA Fabio (ed.), *Creación y exilio*. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia, selección y prólogo de Fabio Murrieta, Editorial Hispano Cubana, Madrid, 2002, 500 p.
- NUEZ Ivan de la, *La Balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998, 167 p.
- PADILLA Heberto, “El escritor y el exilio”, *Revista Cuba Encuentro*, n° 19, Homenaje a Heberto Padilla, 2000-2001, p. 5-8.
- PÉREZ FIRMAT Gustavo, *The Cuban Condition. Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in Latin American and Iberian literature », 1989, 185 p.
- PÉREZ FIRMAT Gustavo, *El Año que viene estamos en Cuba*, Houston, Texas, Arte Público Press, 1997, 202 p.
- PÉREZ FIRMAT Gustavo, *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*, Austin, University of Texas Press, 2012, 240 p.
- RAMA Ángel, “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 32, n° 1, 1983, p. 96-135.
- RODRÍGUEZ Alexis Márquez, *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier*, Caracas, Fondo Editorial Humanidades, 2004, 287 p.
- ROJAS Rafael, “Díaspóra y literatura. Indicios de una ciudadanía postnacional”, *Encuentro de la cultura cubana*, n° 33, 2004, p. 136-146.
- ROJAS Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, editorial Anagrama, 2006, 505 p.
- ROJAS Rafael, *La Vanguardia peregrina: el escritor cubano, la tradición y el exilio*, México, Fondo de cultura económica, coll. “Sección de obras de lengua y estudios literarios”, 2013, 228 p.
- ROMERO Cira (coord.), *Historia de la literatura cubana, Tomo II: La literatura cubana entre 1899 y 1958*, *La República*, dirección general José Antonio Portuondo; coordinadora general Cira Romero; autores del tomo Jorge Luis Arcos [...]; director del tomo II Enrique Saíñz, La Habana, Letras cubanas, coll. “Historia de la literatura cubana”, 2003, 832 p.
- SALTO Graciela Néida, “Ensayos sobre la lengua poética en Cuba”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n° 240, 2012, p. 539-554.
- SÁNCHEZ-GREY ALBA Esther, “El éxodo de grandes dramaturgos” in *De las dos orillas: Teatro cubano*, editado por Heidrun Adler y Adrián Herr, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 43-50.
- SUAREZ Norma (ed.), *Fernando Ortíz y la cubanidad*, La Habana, Fundación Fernando Ortíz, 1996, 43 p.
- SARDUY Severo, “Posición del escritor en Cuba”, *Combate*, época 2, año 3, n° 43, La Habana, 6 de mayo, 1959 [En línea] URL : <https://rialta.org/posicion-del-escritor-en-cuba/>
- SARDUY Severo, *Ensayos Generales sobre el Barroco*, México, Fondo de cultura económica, coll. “Colección Tierra firme”, 1987, 323 p.
- SCARABELLI Laura, “La Habana imaginada de la Condesa de Merlin”, dans *El Viaje en la literatura hispanoamericana*, coordinado por Sonia Mattali, María Pilar Celma Valero, Pilar Alonso Palomar, Anna Chover Lafarga y Carmen Morán Rodríguez, España, Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 401-414.
- STAWICKA-PIRECKA Barbara, *Exilio del discurso, discurso desde el exilio. Tres voces de la diáspora cubana: Sarduy, Casey, Arenas*, Poznań, UAM, 2003, 222 p.
- TAMAYO ROJAS Yudith et SALAZAR ARÉVALO Adrián Ludet, “Nuestro Tiempo, su sociedad y la revista como producto cultural en los años 50 de la república burguesa cubana”, *Revista Digital de la Escuela de Historia*, vol. 13 n° 31, 2012, [En línea] URL : <https://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/473>
- TRIANA Roxana Sobrino, *Cuba: realidades e imaginarios lingüísticos*, Berlin, Peter Lang, 2021, 184 p.

- TORRADO Fabio Raimundo, "Los Manengues de Miami- Internacionales" [En línea]
URL : <https://www.granma.cu/granmad/2002/04/29/interna/articulo01.html>
- VITIER Cintio, *Lo Cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958, 495 p.

XII. Littérature française

1. Œuvres littéraires

- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres Complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, 1604 p.
- CAILLOIS Roger et PERSE Saint-John, *Cahiers Saint-John Perse, Correspondance 1942-1945*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la "NRF" », 1996, 212 p.
- GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, 493 p.
- GIDE André, *Journal, I: 1887-1925*, éd. établie, présentée et annot. par Éric Marty, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 1748 p.
- GRACQ Julien, *Œuvres Complètes II*, éd. établie par Bernhild Boie ; avec la collab. de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, 1756 p.
- GUIBERT Hervé, *La Mort propagande*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2009, 121 p.
- LARBAUD Valery, *Jaune bleu blanc*, Paris, Gallimard, coll. « Collection L'imaginaire », 1991, 323 p.
- LARBAUD Valery, *Œuvres*, préf. de Marcel Arland, notes par G. Jean-Aubry et Robert Mallet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, 1310 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance complète, 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie, 1872-1898: avec des lettres inédites*, préf. d'Yves Bonnefoy, éd. établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1995, 688 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres Complètes*, éd. établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 1659 p.
- MAURRAS Charles, *L'Avenir de l'intelligence et autres textes*, édition établie et présentée par Martin Motte, préface de Jean-Christophe Buisson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2018, 1225 p.
- MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, Paris, éd. réalisée par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin, sous la dir. De Jean Céard, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2002.
- PEREC Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1992, 219 p.
- PERSE Saint John, *Eloges*, suivi de *La Gloire des rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, 213 p.
- REVERDY Pierre, *Œuvres Complètes*, tome II, publié par Étienne Alain Hubert, Paris, Flammarion, 1974, 279 p.
- SAINT-SIMON Louis de Rouvroy duc de, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon: sur le siècle de Louis XIV et de la Régence [...]*, tomes 5-6, Paris, Delloye, coll. « Bibliothèque choisie », 1842.
- VALÉRY Paul, *Œuvres, Tome 1*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, le Livre de poche, coll. « La pochothèque », 2016, 1822 p.
- VALÉRY Paul, *Œuvres, Tome 2*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, le Livre de poche, coll. « La pochothèque », 2016, 1104 p.
- VALÉRY Paul, *Œuvres, Tome 3*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, le Livre de poche, coll. « La pochothèque », 2016, 1510 p.
- VERLAINE Paul, *Œuvres en prose complètes*, tome II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, 1726 p.

- VOLTAIRE, *Romans et Contes : Chronologie*, préface et notes par René Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1966, 704 p.
- YOURCENAR Marguerite, *Œuvres Romanesques*, bibliographie établie par Yvon Bernier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, 1243 p.
- ZOLA Émile, *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. III, Le ventre de Paris*, Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2013, 398 p.

2. Textes critiques

- ALAIN, *Propos de littérature*, Paris, Gonthier, 1964, 188 p.
- AUZOUX Amélie et DI MÉO Nicolas (dir.), *Dictionnaire Valéry Larbaud*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2021, 469 p.
- BENDA Julien, *La France byzantine ou le Triomphe de la littérature pure : Mallarmé, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les surréalistes, essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1970, 320 p.
- BERTRAND Stéphanie, *André Gide et l'aphorisme : du style des idées*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018, 588 p.
- BERTRAND Stéphanie, CODAZZI Paola et GUERINI Enrico (dir.), *Latin et latinité dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque gidienne », 2020, 210 p.
- BIVORT Olivier (éd.), *La Littérature symboliste et la langue*. Actes du colloque organisé à Aoste les 8 et 9 mai 2009, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, 236 p.
- BOMBARDE Odile (dir.), *Yves Bonnefoy*, Paris, l'Herne, coll. « L'Herne », 2010, 328 p.
- CADIN Anne, COUDURIER Perrine, DESCLAUX Jessica [...] (dir.), *Romans et récits français, entre nationalisme et cosmopolitisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, 567 p.
- CARAMATIE Bernard, *L'Ordre de Baudelaire : lecture des « Fleurs du mal »*, Paris, Hermann, coll. « Collection Vertige de la langue », 2015, 407 p.
- CURTIS Jean-Louis, « L'art du mot juste. Discours pour la célébration du 300^e anniversaire de la première publication du Dictionnaire de l'Académie française », [En ligne] URL : <https://www.academie-francaise.fr/lart-du-mot-juste-discours-pour-la-celebration-du-300e-anniversaire-de-la-premiere-publication-du>
- DU BOUCHET André et VEINSTEIN Alain, *Entretiens d'André Du Bouchet avec Alain Veinstein : 1979-2000*, Strasbourg, l'Atelier contemporain-François-Marie Deyrolle éditeur, Institut national de l'audiovisuel, 2016, 116 p.
- FAERBER Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, Paris, coll. « Littérature de notre siècle », 2010, 548 p.
- FROMILHAGUE R., « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 76^e année, n° 3, 1976, p. 393-411.
- FUMAROLI Marc, *Exercices de lecture : de Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2006, 778 p.
- GONTARD Marc, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1990, 327 p.
- GOURMONT Remy de, *Promenades littéraires 1*, Paris, Mercure de France, 1910, 384 p.
- GRACQ Julien, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, avec un portrait d'André Breton par Hans Bellmer, Paris, José Corti, 1948, 209 p.
- KAËS Emmanuelle, *Paul Claudel et la langue*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2011, 477 p.
- KILLEEN Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible, Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2004, 185 p.

- LOCATELLI Federica, *Stéphane Mallarmé, l'homme poursuit noir sur blanc*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2022, 306 p.
- MARTIN Serge, *L'Impératif de la voix, de Paul Éluard à Jacques Ancet*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2019, 323 p.
- MORAWSKA Ludmila, *L'Adjectif qualificatif dans la langue des symbolistes français, Rimbaud, Mallarmé, Valéry*, Poznań, 1964, 170 p.
- POYET Thierry, *Pour une esthétique de Flaubert : d'après sa correspondance*, nouvelle éd. revue corrigée et augmentée., Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2009, 279 p.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve ; précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et Articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 1023 p.
- PRUNER Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres sup », 2005, 154 p.
- REVERDY Pierre, *Note Éternelle du présent. Écrits sur l'art, 1923-1960*, Paris, Flammarion, 1973, 282 p.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 148 p.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981, 374 p.
- SCHNYDER Peter, *André Frénaud : « Vers une plénitude non révélée »*, Paris L'Harmattan, 1997, 475 p.
- TORRENT Céline, *Le Poétique instinct à travers la danse : de Mallarmé à aujourd'hui*, L'Harmattan, Paris, coll. « Univers de la danse », 2019, 593 p.
- YOURCENAR Marguerite et GALEY Matthieu, *Les Yeux ouverts : entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, le Centurion, coll. « Les Interviews », 1980, 336 p.

XIII. Œuvres littéraires complémentaires

1. Œuvres littéraires

- ASSE Gèneviève, *Notes par deux*, Paris, Jannink, coll. « L'Art en écrit », 2003,
- CIORAN Emil, *Écartèlement*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1979, 178 p.
- CIORAN Emil, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Les Essais », 1973, 246 p.
- CIORAN Emil, *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1956, 239 p.
- DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.-C. Lattès, 1985, 259 p.
- DU BOUCHET André, *Ici en deux*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie », 2011, 199 p.
- JAMES Henry, *Le Motif dans le tapis*, traduit de l'américain par Pierre Fontaney, titre originel du texte, *The Figure in the Carpet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, 94 p.
- KAVÁFĪS Kōnstantínos, *En attendant les barbares et autres poèmes*, traduit préf., trad. et notes de Dominique Grandmont, Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie », 2003, 323 p.
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1995, 197 p.
- NOVARINA Valère, *Voie négative*, Paris, POL, 2017, 285 p.
- NOVARINA Valère, *Observez les logaèdres !*, Paris, POL, 2014, 308 p.
- NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris, POL, 2010, 176 p.
- RILKE Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, titre originel du texte, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1980.
- RISSET Jacqueline, *Les Instants, les éclairs*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2014, 176 p.
- SARRAUTE Nathalie, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, 156 p.
- SARRAUTE Nathalie, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963, 231 p.

- SEMPRÚN Jorge, *Le mort qu'il faut*, lecture accompagnée par Vladimir Angelo et Brigitte Wagneur, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2003, 318 p.
- SUPERVIELLE Jules, *Choix de lettres*, édition critique par Sophie Fischbach, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de littérature du XXe siècle », 2021, 608 p.

2. Textes critiques

- CIORAN Emil, *Valéry face à ses idoles et autres textes*, Paris, P'Herne, coll. « Glose », 2006, 78 p.
- CIORAN Emil, *Entretiens*, avec François Bondy, Fernando Savater, Helga Perz..., Paris, Gallimard, coll. « Collection Arcades », 1995, 319 p.
- GRIS Juan, *Écrits*, Toulon, la Nerthe, coll. « La petite classique », 2014, 35 p.
- LACAN Jacques, *Autres Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, 609 p.
- LEMONNIER Anne, « Geneviève Asse. Peintre française » dans *Le Dictionnaire universel des Créatrices*, sous la direction de Marie-Laure Bernadac, [En ligne] URL : <https://www.dictionnaire-creatrices.com/fiche-genevieve-asse>.
- MAGRIS Claudio, *Danube*, traduit de l'italien par Jean Pastureau et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1988, 497 p.
- MORELLO André-Alain, « La mémoire méditerranéenne de Constantin Cavafy », *Babel. Littératures plurielles*, n° 7, 2003, p. 212-229.
- SILLY RENAUD (dir.), *Dictionnaire Jésus*, avec l'École Biblique et Archéologie française de Jérusalem, Paris, Bouquins, coll. « Bouquins, la collection », 2021, 1274 p.

XIV. Littérature migrante

1. Œuvres littéraires

- HUSTON Nancy, *Nord perdu*, suivi de : *Douze France*, Arles, Actes sud Leméac, coll. « Un endroit où aller », 1999, 130 p.
- MAALOUF Amin, *Origines*, Paris, Grasset, 2004, 507 p.

2. Textes critiques

- ÁINSA Fernando, *Palabras Nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, coll. « La crítica practicante », 2012, 219 p.
- ALEXANDRE-GARNER Corinne (dir.), *Frontières, marges et confins*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10, coll. « Chemins croisés », 2008, 524 p.
- ANGONE Ferdulis Zita Odome, « Langue-frontière ou langue-franche : L'hétérolinguisme dans la prose afropéenne et cubano-américaine », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série, n° 7, 31 mai 2016, [En ligne], URL : <https://journals.openedition.org/carnets/1026>
- BIANCHI Olivia, « Penser l'exil pour penser l'être » *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2005 [En ligne] URL : <https://doi-org.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/10.4000/leportique.519>
- BOEGLIN Michel (dir.), *Exils et Mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XIIe-XXIe)*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, 291 p.
- BOUVIER Pascal, « L'exil et le chez soi », *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, Vol. 2, n° 24, 2019, p. 101-113.
- BROPHY Michael, GALLAGHER Mary (éds.), *La Migration à l'œuvre. Repérages esthétiques et politiques*, Bern, P. Lang, coll. « Littératures de langue française », 2011, 247 p.

- BUENO Gustavo “*Homo Viator. El viaje y el camino*”, prólogo a Pedro Pisa, *Caminos Reales de Asturias*, Pentalfa, Oviedo, 2000 [En línea]
 URL : <https://filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm>
- CARRIÈRE Marie, KHORDOC Catherine (éds.), *Migrance comparée. Les Littératures du Canada et du Québec/Comparing Migration. The Literatures of Canada and Québec*, Bern, P. Lang, coll. « Littératures de langue française », 2008, 358 p.
- CASSIN Barbara, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ? : Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Éditions Autrement, 2018, 155 p.
- DUFRESNOIS Huguette, MIQUEL Christian, *La Philosophie de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1996, 165 p.
- ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Gallimard, 1989, 182 p.
- GASQUET Axel et SUÁREZ Modesta (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 2-4 décembre 2004, avant-propos d'Axel Gasquet, publié par le Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2007, 357 p.
- GOURCY Constance de, « Revenir sur les lieux de l'origine. De la quête de « racines » aux épreuves du retour », *Ethnologie française*, vol. 40, n° 2, 2010, p. 349-356.
- GREGORIO FINS Adelaide, « L'exil intime qui nous fonde. Le langage humain qui rend possible l'identité narrative et littéraire », *Carnets*, Deuxième série, n° 10, 2017, [En ligne]
 URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2255>
- CAILLÉ Alain (dir.), *La Quête de reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, Paris, Éditions la Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2007, 303 p.
- CERTEAU Michel de, *L'Étranger ou l'Union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Foi vivante », 1969, 264 p.
- CHAMOISEAU Patrick, *Frères Migrants*, Paris, Editions du Seuil, 2017, 136 p.
- CHAPUIS Amandine et JACQUOT Sébastien, « Le touriste, le migrant et la fable cosmopolite », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, 2014/4 (n°1308), p. 75-84.
- COMBE Dominique, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Licence », 2010, 242 p.
- CREMADES CANO Isaac David, « La figure de la réfugiée politique dans *Le Bleu des abeilles* : Apports à la polychronie de “l'écriture migrante” en France », *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, n° 4, 2020, p. 249-262.
- DALLET Sylvie et YAZBEK Élie (dir.), *Savoirs de frontières : image, écriture, oralité*, Paris L'Harmattan, coll. « Éthiques de la création », 2013, 155 p.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection Critique », 1975, 159 p.
- DERRIDA Jacques, *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, 143 p.
- DÍAZ Roberto Ignacio, *Unhomely Rooms. Foreign tongues and Spanish American literature*, Lewisburg, Bucknell University Press, coll. « The Bucknell studies in Latin American literature and theory », 2002, 248 p.
- DOLLÉ Marie, « Bilinguisme et écriture : Le cas de Beckett et de Cioran », *L'Esprit Créateur*, Vol. 44, n° 2, 2004, p. 11-17.
- CHARLES Jean-Claude « L'enracinement », *Réflexions*, vol. 1, n° 4, p. 37-41, [En ligne]
 URL : <http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinement/>
- GIRAUD Vincent, « Le lieu et l'exil », *Philosophie*, 2009/2 (n° 101), p. 73-92.
- GONZÁLEZ Carina, “La escritura del afuera: Canibalismo y traducción en el exilio”, *Hispanamérica*, Año 43, n° 127, Abril 2014, p. 23-31.

- GUEDJ Jérémie, « Les espaces de l'intellectuel en exil : trajectoires et réseaux immigrés dans le Paris d'après-guerre (1945-1960) », *Revue européenne des migrations internationales*, 2017/1 (Vol. 33), p. 27-47.
- GÜRSEL Nedim, « Écriture de l'exil, exil de l'écriture », *Le Monde*, publié le 15 novembre 2002, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/11/15/ecriture-de-l-exil-exil-de-l-ecriture-par-nedim-gursel_298297_1819218.html
- HAREL Simon, *Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005, 250 p.
- HARZOUNE Mustapha, « Paris, capitale des exils littéraires », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, 2014/4 (n° 1308), p. 161-167.
- HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, Éditions la Découverte, coll. « Armillaire », 2000, 367 p.
- JOUANNY Robert, *Singularités Francophones ou Choisir d'écrire en français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2000, 182 p.
- KARÁTSON André et BESSIÈRE Jean, *Déracinement et littérature*, Lille, Presses de l'Université de Lille III, coll. « Travaux et recherches », 1981, 138 p.
- KATTAN Naïm, *L'Écrivain migrant. Essais sur des cités et des hommes*, Montréal, Hurtubise, 2001, 203 p.
- KIRSCH Fritz-Peter et ARPAD Vigh (dir.), *Unité et diversité des écritures francophones, quels défis pour cette fin de siècle ?* Actes du Colloque international de l'AEFECO, Leipzig, 30 mars-4 avril 1998, Leipziger Universitätsverlag, 2000.
- KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, 293 p.
- LASSALLE Didier et WEISSMANN Dirk (éd.), *Ex(tra)territorial. Reassessing Territory in Literature, Culture and Languages*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft », 2014, 330 p.
- LINK Daniel, « Rubén Darío: la sutura de los mundos » dans *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, édité par Gesine Müller, Jorge J. Locane, Benjamin Loy, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 81-90.
- MAFFESOLI Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, 2e éd. augmentée d'une préface, Paris, la Table ronde, 2006, 206 p.
- MANZANAS CALVO Ana María (éd.), *Border Transits. Literature and Culture Across the Line*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Critical Approaches to Ethnic American Literature », 2007, 303 p.
- MATHIEU-JOB Martine, *Y a-t-il une langue maternelle ? Ce que disent les écritures francophones*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 2022, 217 p.
- MATHIS-MOSER Ursula et MERTZ-BAUMGARTNER Birgit (éd.), *La Littérature « française » contemporaine : contact de cultures et créativité*, Tübingen, G. Narr, coll. « Edition lendemains », 2007, 274 p.
- MATHIS-MOSER Ursula et MERTZ-BAUMGARTNER Birgit (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française, 1981-2011*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaire & références », 2012, 965 p.
- MERTZ-BAUMGARTNER Birgit et PFEIFFER Erna (éd.), *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, Madrid, Iberoamericana, coll. « Teoría y crítica de la cultura y literatura », 2005, 242 p.
- MÉVEL Yann (dir.), *Samuel Beckett et la culture française*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Carrefour des lettres modernes », 2019, 378 p.
- MOCQUAIS Pierre-Yves (dir.), *Paroles et écritures de l'exil. Errances, postures, fécondités*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives littéraires », 2020, 187 p.
- MOISAN Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Montréal, Éd. Nota bene, coll. « Études », 2008, 146 p.

- MOLINARI Chiara, *Parcours d'écritures francophones : poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan, 2005, vol. 1/.
- MORALES LA MURA Raúl, « L'accueil des exilés latino-américains en Europe », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, 2014/1 (n° 1305), p. 17-23.
- MOREL Jean-Pierre, ASHOLT Wolfgang, GOLDSCHMIDT Georges-Arthur (éds.), *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au XXe siècle*. Actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2006 ; avant-propos de Jean-Pierre Morel, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, 363 p.
- NOUSS Alexis, *La Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Interventions », 2015, 175 p.
- NOUSS Alexis, « Littérature, exil et migration », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, 2018/1 (n° 1320), p. 161-164.
- NOUSS Alexis, « Le secret de nulle part », *Mémoires*, n° 72, 2018, [En ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-memoires-2018-1-page-5.htm>
- NOUSS Alexis, PINÇONNAT Crystel et RINNER Fridrun (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, 268 p.
- NOUSS Alexis et GESTERN Hélène, « “Pourquoi Exil et Littérature ?” Conversation dans le cadre du Salon LittExil du 26 avril 2021 », *Hommes & migrations* vol. 3, n° 1334, 2021, p. 162-166.
- ORECCHIA HAVAS Teresa, GIRALDI DEI CAS Norah (éd.), *Sujets migrants : rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains*, Berne, Suisse, éd. Peter Lang, 2012, 326 p.
- OUELLET Pierre, *L'Esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB, coll. « Le Soi et l'autre », 2005, 205 p.
- PÉREZ FIRMAT Gustavo, *Tongue Ties. Logo-eroticism in Anglo-Hispanic literature*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « New directions in Latino American cultures », 2003, 195 p.
- PÉREZ FIRMAT Gustavo, *Cincuenta Lecciones de exilio y desexilio*, Madrid, Hypermedia Editorial, 2016, 123 p.
- PÉREZ FIRMAT Gustavo, *Sin lengua, deslenguado*, edición de Yannelys Aparicio y Ángel Esteban, Madrid, Cátedra, coll. “Letras hispánicas”, 2017, 292 p.
- PORRA Véronique, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, coll. « Passagen », 2011, 309 p.
- RAFFESTIN Claude, « Éléments pour une théorie de la frontière », *Diogène*, vol. 34, n° 134, p. 3-21.
- ROBIN Régine, « Ce serait un roman...Montréal comme hors lieu » *Vice Versa. Magazine Transculturel*, n° 24, p. 23-24.
- ROGOZINSKI Jacob, « Souviens-toi que tu as été étranger », *Lignes*, 2019/3 (n° 60), p. 39-50.
- RUSHDIE Salman, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism, 1981-1991*, London, Granta books, 1991, 432 p.
- SAÏD Edward, *Réflexions sur l'exil*, traduit de l'américain par Charlotte Woillez, titre originel du texte *Reflections on exile*, Arles, Actes Sud, 2008, 757 p.
- SALIOU Kevin, « Le Premier Exil de Santiago H. Amigorena », *Cahiers Lautréamont*, n° 4, 2022, p. 305-308.
- SAUVAIRE Marion, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants. Le cas des romanciers caribéens au Québec », *Amerika*, n° 5, 2011 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/amerika/2511>
- SOUQUET Lionel, « Copi : l'Inmoderato cantable d'un Argentin francophone », dans *Littératures en mutation. Écrire dans une autre langue*, dirigé par Françoise Morcillo, Cathérine Pélage, Orléans, Éditions Paradigme, 2013, p. 131-158.

- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1989, 452 p.
- TORO Alfonso de (ed.), *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Híbridez” y “Globalización”*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2006, 532 p.
- TORO Alfonso de et BONN Charles (éd.), *Le Maghreb writes back : figures de l’hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Hildesheim, G. Olms, coll. « Passagen », 2009, 414 p.
- TOUMSON Roger, « La littérature antillaise d’expression française. Problèmes et perspectives », *Présence Africaine*, 1982/1-2 (n° 121-122), p. 130-134.
- TRIFANESCU Letitia, « “Le Je en migration” temporalités des parcours et nouvelles rhétoriques du sujet », *Le Sujet dans la Cité*, 2013/2 (n° 4), p. 237-252.
- VÁSQUEZ-BRONFMAN Ana et ARAÚJO Ana Maria, *Exils latino-américains. La malédiction d’Ulysse*, Paris, L’Harmattan, coll. « Migrations et changements », 1988, 215 p.
- VÁSQUEZ Ana, “La leyenda de Ulises, mito del exilio”, *América Cahiers du CRICCAL*, n° 7, 1990, p. 17-25.
- VERSINI Charles, « L’exil, un concept non fixé et toujours en partance », *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, Vol.2, n° 24, 2019, p. 35-38.
- VOLODINE Antoine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n° 6, 2002, [En ligne] URL : <https://editions-verdier.fr/2014/06/04/revue-chaoid-n-6-automne-hiver-2002-par-antoine-volodine/>
- WEISS Jason, *The lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*, New York, Routledge, 2003, 278 p.
- SOULAGES François (dir.), *Les Frontières des langues*, préface de Danielle Tartakowsky, Paris, L’Harmattan, coll. « Eidos », 2017, 169 p.
- DUFOULON Serge et ROSTEKOVA Maria (dir.), *Migrations, mobilités, frontières & voisinages*, Paris, L’Harmattan, coll. « Local & global », 2011, 330 p.
- NOIVILLE Florence, « Pourquoi ils écrivent en français », *Le Monde*, publié le 20 mars 2009, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/03/20/pourquoi-ils-ecrivent-en-francais_1170385_3260.html#:~:text=Une%20langue%20indocile%2C%20c'est,pour%20un%200%2C%20A9crivain...%22&text=Beaucoup%20d'auteurs%20soulignent%20aussi,et%20ses%20po%2C%20A8mes%20en%20n%20C3%A9erlandais

XV. Études sur le transculturel

- ANDERSON Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción de Eduardo L. Suárez, título original *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 315 p.
- BENÍTEZ ROJO Antonio, *La isla que se repite edición definitiva*, Barcelona, Ediciones Casiopea, coll. "Colección Ceiba", 1998, 416 p.
- BURKE Peter, *Hibridismo cultural*, traducción Sandra Chaparro Martínez, título original *Cultural hybridity, cultural Exchange, cultural translation. Reflections on History and Theory*, Madrid, Ediciones Akal, 2010, 160 p.
- BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, titre original, *The Location of culture*, Paris, Payot, 2007, 414 p.
- CANCLINI Néstor García, *La Globalización imaginada: Estado y sociedad*, España, Grupo Planeta, 2012, 367 p.
- CLAVARON Yves, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 258 p.
- ETTE Ottmar, *TransArea : une histoire littéraire de la mondialisation*, traduit par Chloé Chaudet, titre original, *TransArea: eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèques francophones », 2019, 443 p.
- ETTE Ottmar, MÜLLER Gesine (ed.), *Worldwide: Archipels de la mondialisation; Archipiélagos de la globalización*, contribuciones en español, francés, inglés y alemán, Frankfurt am Main, Vervuert, 2012, 416 p.
- FISCHER Sibylle, *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*, Durham, Duke University Press, 2004, 364 p.
- GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation : poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, 157 p.
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, 144 p.
- GRUZINSKI Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.
- PALMER Margarita Mateo et ÁLVAREZ Luis Álvarez, *El Caribe en su discurso literario*, México, Siglo XXI, 2004, 226 p.
- PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Second edition., London New York, Routledge, 2008, 276 p.
- RAMA Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Adariego, coll. "Contra corriente", 2007, 346 p.

XVI. Imaginaire et mythe de Paris

- BAECQUE Antoine DE, « Paris vu par Hollywood », *Revue de la BNF*, 2018-2 (n° 57), p. 74-83.
- BANCQUART Marie-Claire, *Images littéraires du Paris fin de siècle : 1880-1900*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Collection Le Passé composé », 1979, 279 p.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, l'Herne, coll. « Carnets », 2007, 61 p.
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, introd. et notices de Jean-Maurice Monnoyer ; avec les témoignages d'Adrienne Monnier, de Gisèle Freund et de Jean Selz, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 2003, 418 p.
- BINH N. T., *Paris au cinéma : la vie rêvée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain*, avec la collaboration de Franck Garbarz, Paris, Parigramme, 2005, 223 p.
- BOEGLIN Noémie, « Paris, ville morte dans le roman français au XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, 2016-1 (n° 41), p. 47-62.
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 188 p.

- CASTILLO-BERCHENKO Adriana, « Du mythe de Paris à la ville démythifiée. Paris situación irregular d'Enrique Lihn (1977) », *Cahiers d'études romanes*, n° 6, 2001, p. 281-293.
- CITRON Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.
- CHARLE Christophe et ROCHE Daniel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes, XVIIIe-XXe siècles*, Actes d'un colloque international, Paris, 21-23 octobre 1999, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Publications de la Sorbonne », 2002, 475 p.
- DES CARS Jean, PINON Pierre et PAVILLON DE L'ARSENAL, *Paris-Haussmann : le pari d'Hausmann*, Exposition 19 septembre 1991, 5 janvier 1992 au Pavillon de l' Arsenal, Paris Picard, Éditions du Pavillon de l' Arsenal, 1991, 365 p.
- GAXOTTE Pierre, *Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Arthaud, 1982, 286 p.
- MARÈS Antoine et MILZA Pierre, (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Publications de la Sorbonne », 1994, 470 p.
- MAURICE Jacques et ZIMMERMANN Marie- Claire (comp.), *Paris y el mundo ibérico e iberoamericano*. Actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de hispanistas franceses, París, 21, 22 y 23 de marzo de 1997, publicado por el Centre de Recherches ibériques et ibéro-américaines, Paris, Université Paris X Nanterre, 1998, 417 p.
- PAQUOT Thierry, « Paris n'est plus un mythe littéraire. Ou comment renouer avec un imaginaire parisien ? », *Esprit*, n°10, octobre 2008, p. 144-157.
- PERA Cristóbal, *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*, Bern, P. Lang, coll. « Perspectivas hispanicas », 1997, 207 p.
- PERRATON Charles et JOST François, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : du cinéma et des restes urbains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, 272 p.
- ROBIN Régine, *Le Mal de Paris*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2014, 344 p.
- ROBIN Régine, *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, 397 p.
- ROLIN Olivier, *Sept villes*, Paris Marseille, Rivages, 1988, 130 p.
- SIMAY Philippe, *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*, Paris Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2006, 224 p.
- SCHWARTZ Marcy E., *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American fiction*, Albany (N.Y.), State university of New York press, coll. « SUNY series in Latin American and Iberian thought and culture », 1999, 182 p.
- SCHWARTZ Vanessa R., *It's so French! Hollywood, Paris, and the making of cosmopolitan film culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 259 p.
- SCHWARTZ Vanessa R., *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California press, 1999, 230 p.
- TESTER Keith, *The Flâneur*, London, Routledge, 2015, 205 p.
- TREIBER Nicolas, « Les dessous de la Ville-lumière », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, 2014-4 (n° 1308), p. 151-158.
- VICUÑA SUBERCASEAUX Benjamín, *La Ciudad de las ciudades (correspondencias de París)*, Santiago de Chile, Sociedad « Imprenta y litografía Universo », 1905, 608 p.
- VILLEGAS Jean-Claude, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, 238 p.
- ZUKIN Sharon et HASSOUN Jean-Pierre, « Où sont passés les cafés du coin ? », *Ethnologie française*, 2006-4 (vol. 36), p. 749-752.

XVII. Paysage et géopoétique

- AÍNSA Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, coll. "Crítica practicante", 2006, 303 p.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, 160 p.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, 8e éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Texte », 2001, 214 p.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990, 306 p.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les Réveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, 411 p.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, 265 p.
- BIGLIERI Aníbal Alejandro, "Los espacios abiertos de la pampa argentina", 452oF. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, n° 16, 2017, p. 15-42.
- CERTEAU Michel de, GIARD Luce et MAYOL Pierre, *L'Invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, nouv. éd. revue et augm., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994, 415 p.
- COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2014, 270 p.
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, 446 p.
- COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 334 p.
- COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, 263 p.
- COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux 2, XXe siècle*, Paris, José Corti, 1988, 224 p.
- CORBIN Alain, *Le Territoire du vide*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2018, 407 p.
- DAHAN-GAIDA Laurence, « La Pampa de César Aira : de l'invention de l'espace à l'espace de l'invention », *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs*, vol 9-Géocritique, 2012, [En ligne] URL :<https://epistemocritique.org/la-pampa-de-cesar-aira-de-linvention-de-l-espace-a-l-espace-de-linvention/>
- DARWIN Charles, *Voyage d'un naturaliste autour du monde fait à bord du navire le « Beagle » de 1831 à 1836*, traduit de l'anglais par Edmond Barbier, titre originel *The Voyage of a naturalist round the world in H.M.S. "Beagle"*, Paris, C. Reinwald, 1875, 552 p.
- FOUGÈRE Éric, *Escales en littérature insulaire. Îles et balises*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2004, 243 p.
- GARCÍA Ofelia, "La problemática del idioma en el ensayo puertorriqueño: Proyecciones de la sociolingüística", *Círculo: Revista de Cultura*, n° 13, 1984, p. 79-86.
- GLISSANT Édouard, *La Terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, en collaboration avec Sylvie Séma, préface inédite de Patrick Chamoiseau, Paris, Éditions Points, coll. « Points », 2019, 114 p.
- HARTOG François, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1996, 259 p.
- JULLIEN François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2014, 258 p.
- LATORRE Mariano, "El sentido de la naturaleza en la poesía chilena", *Atenea*, n° 69-70, 1930, p. 598-624.
- LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, 3e éd., Paris, Anthropos, 1986, 485 p.
- LEZAMA LIMA José, *La Habana*, présentation Gastón Baquero, prólogo José Prats Sariol, Madrid, Verbum, coll. "Verbum", 1991, 232 p.
- MANÉT Eduardo et PETIT Véronique (éd.), *Le Goût de Cuba*, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit Mercure », 2003, 119 p.

- MANET Eduardo, « L'Or de Cuba », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 50, n° 12, 1998, p. 28-30.
- MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, ed. crítica de Leo Pollmann, 2a. ed., Buenos Aires, Allca XX, coll. "Colección Archivos", 1996, 586 p.
- MIZON Luis, LARIVIÈRE Jean, SURDY Svero et GOULEMOT Jean-Marie, *Autour de l'île* dans *Les samedis de France Culture*, France Culture, 1^{ère} diffusion : 17/01/1981, 2h. 24 min., [En ligne] URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/les-samedis-de-france-culture-autour-de-l-ile-1ere-diffusion-17-01-1981-7087865>
- OROZCO-LAMORE María Elena et FLEITAS MONNAR María Teresa, *Formation d'une ville caraïbe. Urbanisme et architecture à Santiago de Cuba*, préface et traduction de l'espagnol de Jean Lamore, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Collection de la Maison des pays ibériques », 2011, 510 p.
- PAQUOT Thierry et YOUNÉS Chris (dir.), *Géométrie, mesure du monde. Philosophie, architecture, urbain*, Paris, Éditions la Découverte, coll. « Armillaire », 2004, 285 p.
- PÉREZ Louis A., *Winds of Change: Hurricanes & the Transformation of Nineteenth-century Cuba*, University of North Carolina Press, 2001, 224 p.
- RICHARD Jean-Pierre, *Pages Paysages. Microlectures 2*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1984, 255 p.
- RODRÍGUEZ Fermín A., *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, coll. « Ex libris », 2010, 409 p.
- SUBERCASEAUX Benjamín, *Chile o una loca geografía*, Santiago de Chile, Ediciones universitaria, coll. "Imagen de Chile", 2001, 282 p.
- SCARPACI Joseph L. et PORTELA Armando H., *Cuban Landscapes. Heritage, Memory, and Place*, New York, the Guilford press, coll. « Texts in regional geography », 2009, 216 p.
- TUAN Yi-fu, *Romantic Geography in Search of the Sublime Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013, 205 p.
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 278 p.
- WHITE Kenneth, *Borderland ou la mouvance des marges. Manifeste Armoricaïn, républicain, cosmogicien*, Pont-Aven, Vagamundo, coll. « Improbable », 2018, 151 p.

XVIII. Études sur l'identité

- AGIER Michel, *La Condition cosmopolite. L'Anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013, 211 p.
- AÍNSA Fernando, *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, coll. "Biblioteca románica hispánica. II, Estudios y ensayos", 1986, 590 p.
- BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autportrait*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1980, 404 p.
- BAYART Jean-François, *L'Illusion identitaire*, nouvelle éd. avec préface inédite., Paris, Pluriel, 2018, 320 p.
- BRÉTÉCHÉ Sylvain, « L'incarnation de "l'entre" », *Les Chantiers de la création. Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations*, n° 8, 2015, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/lcc/1044>
- COLLARD Patrick, « La máscara, el traje y lo teatral en "Los pasos perdidos" de Alejo Carpentier » dans *Acats del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, publicadas por Sebastián Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 507-414.
- SHMUEL Trigano (dir.), *L'Universel et la politique des identités*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010, 128 p.

- COPELLO Fernando et DELGADO-RICHET Aurora (dir.), *Le Portrait. Champ d'expérimentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, 353 p.
- DAUDIN Claire, « Bernanos et le mal », *Esprit*, n° 425, 2016, p. 131-138.
- DERRIDA Jacques « Marrane », *Derridex. Index des termes de l'œuvre de Jacques Derrida*, [En ligne] URL : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1212071033.html>
- DIANTEILL Erwan et HELL Bertrand, « Le possédé spectaculaire », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 7, 2008, p. 4-5.
- DOMMANGE Thomas, « Le miroir identitaire », *Lignes*, 1993/1 (n° 18), p. 137-149.
- DOS SANTOS Graça, « “Je est un autre”. L'expérience du bilinguisme et du théâtre pour enseigner et apprendre une langue », *Langages*, 2013/4 (n° 192), p. 111-117.
- GRANIER DE CASSAGNAC Serge, « L'image, Jean Genet, le dévoilement », *Analyse Freudienne Presse*, 2004/2 (n° 10), p. 135-141.
- JOURDE Pierre et TORTONESE Paolo, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, A. Colin, coll. « Fac », 2005, 381 p.
- JULLIEN François, *Altérités. De l'altérité personnelle à l'altérité culturelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2021, 168 p.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1995, 912 p.
- LEGRAND Dorothee, « Une distance intime », *Lignes*, 2019/3 (n° 60), p. 91-107.
- MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, B. Grasset, 1998, 210 p.
- MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double. Du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Collection Interférence », 2008, 206 p.
- NANCY Jean-Luc, « L'étranger, ce feu du ciel », *Lignes*, 2019/3 (n° 60), p. 7-13.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990, 432 p.
- STANISLAVSKIJ Constantin, *Building a character*, traduit par Elizabeth Reynolds Hapgood, introduction de Joshua Logan, New York, R. M. Mac Gregor, 1949, 292 p.
- ZANOAGA Cristina, *Nathalie Sarraute et le double : un dialogue avec Fiodor Dostoïevski*, thèse de doctorat, École Doctorale Langues, Lettres et Arts (Aix-en-Provence), en partenariat avec Centre interdisciplinaire d'étude des littératures (Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône), 2012, 560 p.
- FRAISSE Luc et WESSLER Éric (dir.), *L'Écrivain et ses doubles : le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, 542 p.
- SARRAUTE Nathalie, « Nathalie Sarraute : Les deux réalités », *Esprit* juillet 1964, [En ligne] URL : <https://esprit.presse.fr/article/nathalie-sarraute/nathalie-sarraute-les-deux-realites-28459>

XIX. Études sur l'autobiographie et l'autofiction

- AÍNSA Fernando, *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*, Mérida, Centro de estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos- CERLAG, ed. El otro, el mismo, 2003, 190 p.
- ÁLVAREZ José Manuel González, *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Bern, Peter Lang, coll. “Perspectivas Hispánicas”, 2009, 309 p.
- AUSONI Alain, *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine érudition, 2018, 198 p.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collections Microcosme », 1975, 192 p.
- BOUVET Nora Esperanza, *La Escritura epistolar*, Buenos Aires, Eudeba, 2006, 224 p.
- BRAUD Michel, « Le journal intime est-il un récit ? », *Poétique*, 2009/4 (n° 160), p. 387-396.

- BRAUD Michel, « “Le texte d’un roman” : Journal intime et fictionnalisation de soi », *L’Esprit Créateur*, vol. 42, n° 4, 2002, p. 76-84.
- BRAUD Michel et HUGOTTE Valéry (éd.), *L’Irressemblance : Poésie et autobiographie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019 [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pub/6998?lang=es>
- BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), *Autofictions(s) : Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « A (etc.) », 2010, 536 p.
- CATELLI Nora, *En la era de la intimidación seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, coll. “Ensayos críticos”, 2007, 416 p.
- CHIANTARETTO Jean-François (dir.), *Écriture de soi et narcissisme*, Toulouse, Érès, coll. « Actualité de la psychanalyse », 2002, 144 p.
- CHIANTARETTO Jean-François (dir.), *Écritures de soi, écritures des limites*, Paris, Hermann, coll. « Colloques de Cerisy », 2014, 446 p.
- COLONNA Vincent, *L’Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 1989, 368 p.
- COMPAGNON Antoine, « Le Journal de deuil de Roland Barthes : un écrit de vie paradoxal ? », Collège de France, 8 septembre 2008, [En ligne] URL : <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/ecrire-la-vie-montaigne-stendhal-proust/le-journal-de-deuil-de-roland-barthes-un-ecrit-de-vie-paradoxal-1>
- DIDIER Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sup », 1976, 206 p.
- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 2001, 544 p.
- GASPARINI Philippe, *Poétiques du Je. Du roman autobiographique à l’autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc », 2016, 274 p.
- GLESENER Jeanne E., « La Trace de l’origine : Poétique de l’effaçonnement et écriture mémorielle chez Jean Portante », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, n° 1, 2012, p. 34-50.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ José Manuel (éd.), *La Impronta autoficcional (re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, coll. “Estudios latinoamericanos », 2018, 182 p.
- HERMETET Anne-Rachel et PAUL Jean-Marie (éd.), *Écritures autobiographiques : entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 320 p.
- JOUANNY Sylvie et LE CORRE Élisabeth (dir.), *Les Intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, 390 p.
- LEJEUNE Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le pacte autobiographique », 2015, 278 p.
- LEJEUNE Philippe, *L’Autobiographie en France*, 3e éd., Paris, A. Colin, coll. « Cursus », 2010, 224 p.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouv. éd. augm., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996, 384 p.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L’autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1980, 336 p.
- MIRAUX Jean-Philippe, *L’Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, 3e éd., Paris, A. Colin, coll. « 128 », 2009, 128 p.
- MOLLOY Sylvia, *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de cultura económica, coll. “Tierra firme”, 1996, 304 p.
- NEGRETE SANDOVAL Julia Érika, “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *De raíz diversa: Revista especializada en estudios latinoamericanos*, vol. 2, n° Extra 3, 2015, p. 221-242.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 2000, 736 p.

- RICOEUR Paul, *Temps et récit I. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991, 320 p.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985, 432 p.
- SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, avec la collaboration de Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Lejeune et Véronique Montémont, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Dictionnaires & références », 2017, 848 p.
- TORO Vera, SCHLICKERS Sabine, et LUENGO Ana (eds.), *La Obsesión del yo: La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, coll. «Ediciones de Iberoamericana Historia y crítica de la literatura», 2010, 284 p.

XX. Études philosophiques

- AGAMBEN Giorgio et HELLER-ROAZEN Daniel, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, 1999, 307 p.
- BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant. Essais et conférences*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990, 291 p.
- CASTORIADIS Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, édition préparée par David Lapujade, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », 1975, 544 p.
- CERTEAU Michel de, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, 208 p.
- DARRIULAT Jacques, « L'esthétique de l'abstraction (4). Vassily Kandinsky (1866-1944) », [En ligne] URL : <http://www.jdarriulat.net/Essais/EsthetiqueAbstraction/EsthetiqueAbstraction4.html>
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, coll.« Critique », 1980, 496 p.
- DELEUZE Gilles, *Le Plé. Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1988, 192 p.
- DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Tel quel, 1972, 445 p.
- DERRIDA Jacques, *Positions. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 133 p.
- DERRIDA Jacques, *L'Autre cap* suivi de *La Démocratie ajournée*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 123 p.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « Collection La philosophie en effet », 1993, 296 p.
- DERRIDA Jacques, *Apories*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995, 152 p.
- DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, 144 p.
- DELEUZE Gilles, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 416 p.
- DERRIDA Jacques, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, 96 p.
- DERRIDA Jacques, *Apprendre à vivre enfin*, Entretien avec Jean Birnbaum, Paris, éd. Galilée, 2005, 54 p.
- DESCARTES René *Discours de la méthode ;* suivi d'extraits de la *Dioptrique des Météores*, éd. établie par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Flammarion, coll. « G.F », 1991, 252 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Fables du lieu », 2001, 144 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sur le fil*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, 96 p.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Blancs soucis*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, 128 p.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 12e éd., Paris, Dunod, 2016, 560 p.
- DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, UGA éditions, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2018, 262 p.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, 404 p.
- FOUCAULT Michel, *Œuvres II*, édition publiée sous la direction de Frédéric Gros avec la collaboration de Philippe Chevalier, Daniel Defert, Bernard Harcourt, Martin Rueff et Michel Senellart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, 1792 p.
- HEIDEGGER Martin, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, 349 p.
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, 461 p.
- HERDER Johann Gottfried von, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, Paris, F.-G. Levrault, 1827.
- HUGUES Patrice, « Pour une introduction », *Cahier III (2003-2007)*, [En ligne] URL : <http://www.patricehugues.fr/>, p. II-VI.
- JULLIEN François, *Les Transformations silencieuses*, Paris, B. Grasset, coll. « Chantiers », 2009, 200 p.
- JULLIEN François, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne, coll. « Cave canem », 2016, 104 p.
- JULLIEN François, *Ressources du christianisme*, Paris, L'Herne, coll. « Cave canem », 2018, 128 p.
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990, 352 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 92 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de notes de travail, texte établi par Claude Lefort..., Paris, Gallimard, 1964, 360 p.
- MESCHONNIC Henri, *Le sacré, le Divin, le Religieux*, suivi d'un entretien avec Anne Mounic, Paris, Arfuyen, coll. « La faute à Voltaire », 2016, 88 p.
- MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, nouv. éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2005, 160 p.
- NANCY Jean-Luc, *Demande. Littérature et philosophie*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2015, 400 p.
- NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, London, Academy Editions, 1980, 216 p.
- RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ? (1882)* suivi de *Genèse et postérité : de l'Empire à la nation*, texte et présentation Maya Boutaghou, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes critiques français », 2020, 230 p.
- RICŒUR Paul, *Anthologie*, textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche, Paris, Points, coll. « Essais », 2007, 432 p.
- SARLO Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, coll. « Colección popular », 2007, 93 p.
- SCHLANGER Judith Epstein, *La Mémoire des œuvres*, nouvelle éd., Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2008, 184 p.
- SCHLANGER Judith Epstein, *Le Neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014, 250 p.
- SCHLANGER EPSTEIN Judith, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Littérature », 2016, 176 p.

- SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1991, 408 p.
- STAROBINSKI Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2012, 672 p.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil II. La relation critique*, éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, 344 p.
- WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004, 480 p.

XXI. Histoire de la langue littéraire française

- DAUZAT Albert, *La Défense de la langue française. La crise de la culture française, l'argot, la politesse du langage, la langue internationale*, Paris, Librairie A. Colin, 1912, 311 p.
- DECLERCQ Gilles, ROSELLINI Michèle et SOCIÉTÉ JEAN RACINE (dir.), *Jean Racine : 1699-1999, Actes du colloque du tricentenaire, Île-de-France, La Ferté-Milon, 25-30 mai 1999*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 816 p.
- DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751-1772, [En ligne] URL : <https://num-classiques-garnier-com.ezproxy.univ-paris3.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>
- DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, 2^e édition, tome 2, Paris, 1718, [En ligne] URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A2M0993>
- LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française, (avec le supplément)*, Paris, Hachette, 1873-1877, [En ligne] URL : <https://num-classiques-garnier-com.ezproxy.univ-paris3.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>
- STRIEN-CHARDONNEAU Madelaine et KOK ESCALLE Marie-Christine (eds.), *French as Language of Intimacy in the Modern Age/ Le français, langue de l'intime à l'époque moderne et contemporaine*, Amsterdam, University Press, 2016, 210 p.
- FUMAROLI Marc, *La République des lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2015, 488 p.
- FUMAROLI Marc, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001, 491 p.
- FUMAROLI Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 416 p.
- GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004, 352 p.
- GOURMONT Remy de, *Esthétique de la langue française. La déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire*, Deuxième édition., Paris, Mercure de France, 1899, 229 p.
- HEBEY Pierre, *La NRF des années sombres 1940-1941. Des intellectuels à la dérive*, Paris, Gallimard, 1992, 468 p.
- KOPP Robert et FONDATION DES TREILLES (éd.), *La Place de la NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle 1908-1943*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2009, 592 p.
- MESCHONNIC Henri, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997, 375 p.
- PHILIPPE Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002, 258 p.
- PHILIPPE Gilles, *Le Français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2010, 312 p.
- PHILIPPE Gilles, *Le Rêve du style parfait*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 232 p.
- PHILIPPE Gilles, *French style. L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2016, 256 p.
- PIAT Julien, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », *Corpus*, n° 5, 2006, p. 113-141.

- REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, M-Z, rédigé par Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Hordé [et al.], nouvelle édition révisé et enrichie, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1994, 2383 p.
- SIMONIN Anne, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, nouvelle éd. augmentée avec des annexes sur le Nouveau roman et la Guerre d'Algérie., Paris, IMEC éd., coll. « L'édition contemporaine », 2008, 596 p.
- SIOUFFI Gilles, « Malherbe : entre sentiment de la langue, imaginaire linguistique et normativité », *Dix-septième siècle*, 2013/3 (n° 260), p. 439-454.
- SIOUFFI Gilles, *Le Génie de la langue française : études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2010, 520 p.
- YAGUELLO Marina, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1988, 157 p.
- NARJOUX Cécile (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2010, 302 p.
- PHILIPPE Gilles et PIAT Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, 570 p.
- « Tout de go », in *Dire, ne pas dire*, *Académie française* [En ligne] URL : <https://www.academie-francaise.fr/tout-de-go>
- LE POLLOTEC Kristel, réalisé par BATTUS Nathalie, « Autopsie du roman : épisode 2/4 du podcast Il était une fois le roman », *LSD, la série documentaire*, France Culture, 1 juin 2012, 55 min., [En ligne] URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/autopsie-du-roman-1453446>

XXII. Études sur la langue

Imaginaire de la langue

- AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, titre originel du texte, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Paris, Payot-Rivages, coll. « Critique de la politique », 2000, 256 p.
- BECKETT Samuel, *Quad et Trio du fantôme ; Que nuages ; Nacht und Träume*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, suivi de L'Épuisé de Gilles Deleuze, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 105 p.
- BONNEFOY Yves, *L'Autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2013, 332 p.
- BORDELOIS Ivonne, «Ivonne Bordelois: "La palabra está herida"», declaraciones recogidas por Edu Benítez, *Revista Almagro*, [En línea] URL : <https://www.almagrorevista.com.ar/ivonne-bordelois-la-palabra-esta-herida>
- BURNEO SALAZAR Cristina "El balbuceo como pirueta: Gombrowicz y su aparato fonador" *Hispanérica*, n° 129, 2014, p. 3-12.
- CAMUS Renaud, *Syntaxe ou L'autre dans la langue* avec une note de Robert Misrahi, suivi de *Éloge de la honte et de Voix basse, éloge du chuchotement ou l'autre dans la voix*, Paris, POL, 2004, 226 p.
- CHENG François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991, 157 p.
- DOLLÉ Marie, *L'Imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001, 190 p.
- ECO Umberto, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca, titre originel du texte, *La Ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Faire l'Europe », 1994, 436 p.

- ERTEL Rachel, « Le yiddish : la langue et la crypte », *Les Temps Modernes*, 2001/4-5 (n° 615-616), p. 75-89.
- ESTEBAN Claude, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'autre », 1990, 165 p.
- FOX-MURATON Méliissa, « Penseurs de l'indicible : Wittgenstein, Artaud et le mal-à-dire – au-delà des limites du langage », *Logosphère*, n° 2, 2006, p. 49-60.
- GONTARD Marc, *La Langue muette*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2008, 158 p.
- GONTARD Marc, « Le deuil de la langue. Littérature bretonne de langue française », *Cahiers de sociolinguistique*, 2002/1 (n° 7), p. 179-193.
- MARTIN Patrice et DEVRED Christophe, *La Langue vue des Amériques et de la Caraïbe*, entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Devret, Léchelle, Zellige, 2009, 138 p.
- RICCI DELLA GRISA Graciela, *Las Redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Sevilla, Alfar, 2002, 261 p.
- HASSOUN Jacques, *L'Exil de la langue. Fragments de langue maternelle*, Paris, Points hors ligne, coll. « Problèmes actuels de la psychanalyse », 1993, 247 p.
- HELLER-ROAZEN Daniel, *Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas*, traduito por Julia Benseñor, título original, *Echolalias. On the Forgetting of Language*, Buenos Aires, Katz Editores, 2008, 128 p.
- HOUEBINE Anne-Marie, « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel », *La Linguistique*, 2015/1 (Vol. 51), p. 3-40.
- KRISTEVA Julia, « Le geste de la parole, cette puissance », *Le Monde des religions*, hors-série, décembre 2011, Le message de Jésus, [En ligne] URL : <http://www.kristeva.fr/le-geste-de-la-parole.html>
- MILLET Richard, *Le Sentiment de la langue : I, II, III*, préface de Yannick Haenel, Paris, la Table ronde, coll. « La petite vermillon », 1993, 308 p.
- NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 2007, 249 p.
- PARISSE Lydie, *La Parole trouée : Beckett, Tardieu, Novarina*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 2008, 158 p.
- PIERRA Gisèle, *Le corps, la voix, le texte. Arts du langage en langue étrangère*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2006, 241 p.
- PIERRA Gisèle, « Le poème entre les langues : le corps, la voix, le texte », *Éla. Études de linguistique appliquée*, 2003/3 (n° 131), p. 357-367.
- POT Olivier (comp.), *Langues imaginaires et imaginaire de la langue*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2018, 840 p.
- ROBIN Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2003, 236 p.
- ROBIN Régine, *L'Amour du yiddish. Écriture juive et sentiment de la langue 1830-1930*, Paris, Éditions du Sorbier, coll. « D'autres histoires », 1984, 321 p.
- ROBMAN Liliane, « L'intime dans la langue et la langue de bois », *EMPAN*, 2010/1 (n° 77), p. 62-68.
- TOMICHE Anne, « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, 2003/1 (n° 305), p. 61-72.
- YAGUELLO Marina, *Les langues imaginaires. Mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006, 356 p.

Philosophie du langage

- BARTHES Roland, *Œuvres complètes 1. Livres, textes, entretiens 1942-1961*, nouv. éd., Paris, Éditions du Seuil, 2002, 1200 p.
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais critiques », 1984, 448 p.
- BENVENISTE Emile « Le langage et l'expérience humaine », *Diogène*, n° 51, 1965, p. 3-17.

- BORDELOIS Ivonne, *Del Silencio como porvenir*, Libros del Zorzal, 2010, 137 p.
- BORDELOIS Ivonne, *Etimología de las pasiones*, Libros del Zorzal, 2006, 197 p.
- BÜHLER Karl, *Théorie du langage. La fonction représentationnelle*, préface par Jacques Bouveresse, présentation par Janette Friedrich ; traduction de l'allemand, notes et glossaire par Didier Samain Marseille, titre originel du texte, *Sprachtheorie : die Darstellungsfunktion der Sprache Agone*, coll. « Banc d'essais », 2008, 687 p.
- CANUT Cécile, *Une langue sans qualité*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007, 146 p.
- CASSIN Barbara, *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2018, 255 p.
- CRÉPON Marc, *Le Malin génie des langues. Nietzsche, Heidegger, Rosenzweig*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2000, 224 p.
- CRÉPON Marc, *Les Promesses du langage, Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2001, 231 p.
- CRÉPON Marc, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2005, 84 p.
- CRÉPON Marc, *La Vocation de l'écriture. La littérature et la philosophie à l'épreuve de la violence*, Paris, Odile Jacob, 2014, 276 p.
- CRÉPON Marc, *L'Héritage des langues. Éthique et politique du dire, de l'écrire et du traduire*, séminaire 2020-2021, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2022, 310 p.
- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, 187 p.
- DERRIDA Jacques, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1986, 125 p.
- JENNY Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Poche », 2009, 216 p.
- MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, 615 p.
- MESCHONNIC Henri, « La voix-poème comme intime extérieur » dans *Au commencement était la voix*, édité par Marie-France Castarède, Gabrielle Konopczynski, Toulouse, Ères, 2005, 256 p.
- STEINER George, *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, titre originel du texte, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel lettres », 2003, 286 p.

Linguistique et stylistique

- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, 356 p.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1974, 286 p.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris, A. Fayard, 1982, 243 p.
- HALBA Ève-Marie, *Petit manuel de stylistique avec exercices et corrigés*, préface de Sylvie Freyermuth, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. « Entre guillemets », 2008, 128 p.
- HOUEBINE-GRAVAUD Anne-Marie (dir.), *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2002, 154 p.
- MONDADA Lorenza, « La construction discursive de l'altérité : effets linguistiques », *Bilder des Anderen, Traverse*. Revue d'histoire, n°1, 1996, p. 51-62, [En ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=tra-001:1996:1::227>
- WEINRICH Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, 298 p.

Hétérolinguisme et multilinguisme

- ANOKHINA Olga (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan, coll. « Au coeur des textes », 2012, 184 p.
- BENANI, BOUKOUS, BOUNFOUR, CHENG [...], *Du Bilinguisme*, journées de travail, 26-28 novembre 1981, Université de Rabat, Paris, Denoël, 1985, 242 p.
- BOYER Henri (dir.), *Langues et contacts de langues dans l'aire méditerranéenne. Pratiques, représentations, gestions*, préface de Robert Lafont, Paris Budapest Torino, L'Harmattan, coll. « Sociolinguistique », 2004.
- CAITUCOLU Claude, « Ahmadou Kourouma et l'appropriation du français : théorie et pratique », *Afrique Centrale et de l'Ouest*, n° 2, 2007, p. 53-70.
- CASSIN Barbara, *Plus d'une langue*, Montrouge, Bayard, coll. « Les petites conférences », 2012, 67 p.
- CASSIN Barbara, « Compliciter l'universel », dans *Fabula-LhT*, n° 12, 2014, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/12/cassin.html>
- DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, 135 p.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1967, 436 p.
- DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 445 p.
- DION Robert, LÜSEBRINK Hans-Jürgen et RIESZ János (éd.), *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Montréal, Éditions Nota bene Iko, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2002, 566 p.
- GAUVIN Lise, *Le Roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2019, 194 p.
- GAUVIN Lise, « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », *Littérature*, n° 101, 1996, p. 5-24.
- GREEN Julien, *Le Langage et son double*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1987, 401 p.
- GRUTMAN Rainier, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèques francophones », 2019, 359 p.
- GRUTMAN Rainier, « Le Bilinguisme littéraire comme relation intersystémique », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 17 n° 3-4, 1990, p. 198-212.
- JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », *Fabula-LhT*, février 2005, [En ligne] URL : <https://www.fabula.org:443/lht/0/jenny.html>
- KHATIBI Abdelkebir, *Amour bilingue*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1983, 130 p.
- MEIZOZ Jérôme, *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Editions Zoé, coll. « Collection Critique », 1998, 101 p.
- MENCÉ-CASTER Corinne, *Pour une linguistique de l'intime. Habiter des langues (néo)romanes, entre français, créole et espagnol*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Domaines linguistiques », 2021, 232 p.
- MOLLOY Sylvia, *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015, 76 p.
- ROBIN Régine, « Écrire français avec un accent », *Fabula-LhT*, n° 12, 2014, [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/12/robin.html>
- SUCHET Myriam, « Le québécois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétérolingue », *Quaderna*, n° 2 2014, [En ligne] URL : <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01628567>.
- SUCHET Myriam, « Traduire du français au français : proposition pour un “comparatisme différentiel” », *ALN NT2*, Laboratoire de recherche sur les arts et les littératures numériques, [En ligne] URL : <https://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/traduire-du-francais-au-francais-proposition-pour-un-comparatisme>
- SUCHET Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, 349 p.

- TEXEIRA Vincent, « La Langue de personne ou l'outre-langue des écrivains de nulle part » dans *Fabula-LhT*, n° 12, 2014, [En ligne]
 URL : <https://www.fabula.org/lht/12/teixeira.html>
- KASSAB-CHARFI Samia (dir.) *Altérité et mutations dans la langue. Pour une stylistique des littératures francophones*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2010, 284 p.
- QUEFFÉLEC Ambroise (dir.), *Alternances codiques et français parlé en Afrique* : actes du Colloque d'Aix-en-Provence, septembre 1995, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, 377 p.

Études sur la grammaire et l'apprentissage du français

- CUQ Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, CLE International, 2003, 304 p.
- BARRAL Marcel, *L'Imparfait du subjonctif. Étude sur l'emploi et la concordance des temps du subjonctif*, Paris, A. et J. Picard, 1980, 627 p.
- DUTOURD Jean, *Des vertus de l'imparfait du subjonctif*, discours prononcé dans la séance publique annuelle de l'Académie française le jeudi 30 novembre 1989, Paris, Institut de France, coll. « Institut », 1989, 19 p.
- GODARD Anne (dir.), *La Littérature dans l'enseignement du FLE*, avec Auréliane Baptiste, Anne-Marie Havard, Eve-Marie Rollinat-Levasseur [...] et les contributions d'Olivier Lumbroso, Véronique Kuhn, Myriam Suchet [...], Paris, Didier, coll. « Langues & didactique », 2015, 338 p.

XXIII. Études sur la traduction et l'autotraduction

- ADAMO Gabriela (comp.), *La Traducción literaria en América Latina*, Buenos Aires, Paidós Fundación Typa, coll. « Entornos », 2012, 209 p.
- APARICIO Frances R., *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1991, 193 p.
- AUTOTRAD, *Atelier de Traduction*, Dossier : L'Autotraduction, n° 7, 2007, 290 p.
- BELLOS David, *La traduction dans tous ses états ou comment on inventa l'arbre à vodka et autres merveilles*, traduit de l'anglais par Daniel Loayza avec la collaboration de l'auteur, titre originel du texte, *Is it a fish in your ear? : translation and the meaning of everything*, Paris, Flammarion, 2018, 394 p.
- BANOUN Bernard, POULIN Isabelle et CHEVREL Yves (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XXe siècle, 1914-2000*, avant-propos d'Yves Chevrel, Lagrasse, Verdier, 2019, 1910 p.
- BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1984, 311 p.
- BONNEFOY Yves, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 147 p.
- BLOCK DE BEHAR Lisa, « Traduire le silence (sur les antinomies de la traduction) », *Comparaison*, n° 10, 1999, p. 49-58.
- CASANOVA Pascale, *La Langue mondiale. Traduction et domination*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2015, 129 p.
- CHEVREL Yves, « Les traductions : un patrimoine littéraire ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1997/3 (n° 97), p. 355-360.
- CORDINGLEY Anthony (éd.), *Self-Translation. Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury Academic, coll. « Bloomsbury studies in translation », 2013, 201 p.

- CORTÁZAR Julio, "Translate, traduire, tradurre, traducir", dans *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, seleccionada por László Scholz, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, p. 83-84 [En línea] URL : <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxk8z9>
- CRÉPON Marc, « La traduction entre les cultures », *Revue germanique internationale*, n° 21, 2004, p. 71-82.
- DOMÍNGUEZ María Carolina, «La traducción literaria, "un laboratorio de escritura": revistas culturales, género y plurilingüismo. Entrevista a Andrea Pagni », *Anclajes*, vol. XXII, n° 3, septembre 2018, p. 119-135.
- ECO Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit par Myriem Bouzaher, titre original du texte *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Paris, B. Grasset, 2007, 460 p.
- LAGARDE Christian, TANQUEIRO Helena, (dir.) *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, avec la collaboration de Stéphane Moreno, Limoges Lambert-Lucas, 2013, 285 p.
- MANGUEL Alberto, "Lectura de sombras o ¿qué cosa leemos cuando leemos una traducción?" *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores*, n° 44, 2013, p. 229-234.
- MESCHONNIC Henri, « Transformation du traduire et altérité », dans, *Poésie et altérité. Actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne*, de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, p. 105-115.
- EIBEN Ileana Neli, *Sur une visibilité de l'autotraducteur : Dumitru Tsepeneag et Felicia Mibali*, Timișoara, Editura Universităţii de Vest, coll. « Colecția Metabole », 2017, 313 p.
- ESTEVEZ BUJLADÓN Lila de, BISTUÉ Belén et STOCCO Melisa, *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts. La Autotraducción literaria en contextos de habla hispana. Europe and the Americas - Europa y América*, Switzerland, Palgrave Macmillan, 2019, 378 p.
- FERRARO Alessandra et GRUTMAN Rainier (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, 260 p.
- GRUTMAN Rainier et SPOTURNO María Laura, "Veinte años de estudios sobre la autotraducción: una entrevista con el profesor Julio-César Santoyo", *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, vol. 15, n°1, 2022, p. 227-239.
- HARDING D. W., *Words Into Rhythm. English Speech Rhythm in Verse and Prose*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, 166 p.
- LUSHENKOVA FOSCOLO Anna et SMORAG-GOLDBERG Malgorzata (dir.), *Plurilingüisme et autotraduction. Langue perdue, langue sauvée*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte-s », 2019, 308 p.
- MALINGRET Laurence, *Stratégies de traduction. Les lettres hispaniques en langue française*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 2002, 264 p.
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, 468 p.
- OST François, *Traduire : Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2009, 421 p.
- PAZ Octavio, *Traducción. Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, coll. « Cuadernos marginales », 1971, 80 p.
- RICÉUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, 68 p.
- RIFFARD Claire, « Rabearivelo traducteur ou l'effet boomerang », *Études littéraires africaines*, n° 34, 2012, p. 29-41.
- RISSET Jacqueline, « L'enjeu musaïque. Sur le traduire », *Revue de la BNF*, 2011/2 (n° 38), p. 5-9.
- WAISMAN Sergio, *Borges and Translation : The Irreverence of the Periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, 267 p.

WOLTON Dominique, « La traduction, passeport pour accéder à l'autre », dans *Traduction et mondialisation*, sous la direction de Michael Oustinoff, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les essentiels d'Hermès », 2019, p. 135-143.

XXIV. Théorie littéraire

- BAKHTINE Mihail Mihailovič, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, titre originel du texte *Estetika slovesnogo tvortchestva*, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, 400 p.
- BARBIER Christophe, *Dictionnaire amoureux du théâtre.*, Paris, Plon, coll. « Dictionnaire amoureux », 2015, 1178 p.
- BARTHES Roland, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, nouvelle éd., Paris, Éditions du Seuil, 2015, vol. 581 p.
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1982, 282 p.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 192 p.
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Paris, A. Skira Flammarion, coll. « Champs », 1980, 151 p.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, 187 p.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970, 277 p.
- BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.
- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 308 p.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 382 p.
- BONNEFOY Yves, *L'Improbable* suivi de *Un rêve fait à Mantoue et autres essais*, nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 349 p.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, nouvelle éd. rev. et augm., Paris, R. Laffont Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, 842 p.
- CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives échanges, conversions, hybridations*, Paris, A. Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2012, 218 p.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou Le travail de la citation*, Paris, Éditions Points, coll. « Points », 2016, 516 p.
- DUCROUX Amélie, « Filer le texte : "The Figure in the Carpet" » de Henry James », *Revue Française des études américaines*, n° 151, 2017, p. 109-126.
- DUNETON Claude et CLAVAL Sylvie, *Le Bouquet des expressions imagées. Encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française*, éd. revue, corrigée et augmentée., Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2016, 1710 p.
- FAERBER Johan, BARRABAND Mathilde et PIGEAT Aurélien (dir.), *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, 178 p.
- FASCIOLO Marco et ROSSI Micaela, « Métaphore et métaphores : les multiples issues de l'interaction conceptuelle », *Langue française*, 2016/1 (n°189), p. 5-14.
- GALLI-ANDREANI Pauline, « Pas de deux : écrire sur la danse pour penser le poème », *Fabula/Les colloques*, La danse et les arts (XVIII^e-XX^e siècles), 2018, [En ligne] URL : <https://www.fabula.org:443/colloques/document5349.php>
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, 267 p.
- GUILLÉN Claudio, *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, 481 p.
- GUILLÉN Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada ayer y hoy*, nueva edición, Barcelona, Tusquets Editores., coll. « Marginales », 2005, 499 p.

- JAUSS Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, 357 p.
- JONARD Norbert, *Introduction au théâtre de Luigi Pirandello*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1997, 221 p.
- MAILLOT Pierre, *L'Écriture cinématographique*, 2ème éd., Paris, Méridiens Klincksieck Masson, 1996, 258 p.
- MATHIEU Jean-Claude, *Écrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2010, 630 p.
- MONTALBETTI Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 259 p.
- ONDO Myriam Marina, *La Peinture dans la poésie du XXe siècle*, Paris, Connaissances et savoirs, 2014, 445 p.
- PEYRE Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, 269 p.
- PIERON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, le Robert, coll. « Les usuels », 2003, 622 p.
- SPIRE André, « Plaisir Poétique et Plaisir Musculaire », *The French Review*, vol. 18, n°1, 1944, p. 48-53.
- RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2001, 243 p.
- COLLOT MICHEL et MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Poésie et altérité*, actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne, de juin 1988, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, 153 p.
- RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1955, 250 p.
- SCHNYDER Peter et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, 596 p.
- SUCHET Myriam, « De la recherche comme création permanente », *Revue des sciences sociales*, n° 56, 2016, p. 14-21.
- TAÏEB Lucie, *Territoires de mémoire. L'Écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Classiques Garnier, Paris, coll. « Perspectives comparatistes », 2012, 423 p.
- SUCHET Myriam, « De la recherche comme création permanente », *Revue des sciences sociales*, n° 56, 2016, p. 14-21.
- TAÏEB Lucie, *Territoires de mémoire. L'Écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Classiques Garnier, Paris, coll. « Perspectives comparatistes », 2012, 423 p.

INDEX DES NOMS

A

Abela Eduardo – 130.
Adamov Arthur – 185, 187.
Agamben Giorgio – 445.
Agramonte Ignacio – 139.
Aguirre Mirta – 139.
Ainsa Fernando – 100, 181, 213, 215, 217,
244, 250, 268, 311.
Aira César – 22, 193, 220, 281.
Alberdi Juan Bautista – 62, 64, 100.
Alberca Manuel – 267, 272, 283.
Alegria Ciro – 106.
Alighieri Dante – 103, 387, 416, 493.
Allende Salvador – 214.
Almendros Néstor – 91, 134, 163, 188.
Alonso Alberto – 473.
Alvear Elvira – 107.
Anderson Benedict – 42, 45.
Anouilh Jean – 185.
Anson George – 32.
Apollinaire Guillaume – 77, 98.
Appia Adolphe – 162.
Aragon – 78.
Araújo Ana Maria – 315.
Árguedas José Maria – 122.
Arletty – 204.
Arlt Roberto – 246.
Arp Jean – 440.
Arrabal Fernando – 155, 185, 187.
Arrufat Antón – 139.
Artaud Antonin – 162, 385.
Asse Gèneviève – 225, 422, 427, 458, 459.
Asturias Miguel Angel – 78, 122.
Asunción Silvia José – 67.
Augier Ángel – 139.
Ausoni Alain – 269, 292, 293, 309.
Avila Thérèse d' – 119, 405.

B

Bachelard Gaston – 206, 207, 226, 229,
230, 241, 343.
Bachmann Ingebor – 124.
Badikian Beatriz – 431.
Baecque Antoine de – 88, 187, 188.
Baeza Ricardo – 103.
Balboa Silvestre de – 237.
Balzac Honoré de – 371.

Baquero Gastón – 130, 139.
Baralt Rafael Maria – 62.
Baron Supervielle Silvia – *passim*
Barquero Efraín – 231.
Barrault Jean-Louis – 91, 184, 185.
Barthes Roland – 228, 249, 301, 303,
306, 336, 342, 343, 367, 369, 377,
384, 410, 459, 480.
Bastide Roger – 331.
Batista Fulgencio – 20, 133, 135, 137,
139, 162, 275, 276, 484.
Baudelaire Charles – 37, 67, 68, 83, 189,
199, 200, 518.
Bhabha Homi – 61, 181.
Beauvoir Simone de – 125, 126, 171,
185.
Beckett Samuel – 29, 187, 319, 368, 370,
411, 493, 496, 497.
Bello Andrés – 62, 63, 64.
Benda Julien – 465.
Benedetti Arnaud – 280.
Benítez Rojo Antonio – 31, 32, 149, 315,
433, 471, 486.
Benjamin Walter – 51, 74, 84, 189, 190.
Benveniste Émile – 277, 401, 402, 403,
411.
Bergé Aline – 219, 227.
Bergson Henri – 53, 226, 303.
Berti Eduardo – 120, 432, 433, 434, 435.
Bertin Pierre – 364, 365.
Bianciotti Hector – *passim*
Bianco José – 172, 184, 327.
Bianu Zéno – 299.
Binh N.T. – 86, 203, 204.
Birost Paul Albert – 77.
Blanchot Maurice – 194, 196, 198, 228,
230, 300, 319, 339, 343, 385, 392,
438.
Blanco Fombona Rufino – 482.
Blanco Juan – 134.
Blest Gana Alberto – 65, 71, 90.
Blin Roger – 172, 184, 327.
Boeglin Michel – 164.
Boileau Nicolas – 377.
Bolívar Simón – 61.
Bordelois Ivonne – 383, 384, 459, 461.
Borges Jorge Luis – *passim*.

Borinsky Alicia – 431.
Bouchet André du – 384, 408, 411, 422,
424, 430, 450, 457, 493.
Brancquart Marie – 74, 85.
Braque Georges – 458.
Braud Michel – 294, 297, 299, 300, 301,
306.
Brecht Bertolt – 274.
Breton André – 128, 331, 372, 373.
Britto Luciano – 223, 224, 228.
Bunge Delfina – 102.
Burke Peter – 143.

C

Cabrera Infante Guillermo – 139, 165,
169, 250, 251, 253, 258, 317, 323, 469.
Cabrera Lydia – 315.
Cabrera Moreno Servando – 134.
Caillois Roger – 21, 25, 53, 54, 56, 79, 92,
94, 95, 112, 121, 122, 123, 124, 125,
126, 128, 136, 138, 298, 372, 373, 418,
428, 440, 478, 491.
Callas Maria – 196.
Calveyra Arnaldo – 21, 67, 425, 426.
Calvin Jean – 377.
Cambaceres Eugenio – 220.
Campos Julieta – 139.
Camus Albert – 109, 112, 122, 126, 127,
128, 185.
Cárdenas Rolando – 231.
Carilla Emilio – 482.
Carné Marcel – 86, 202, 203, 204, 216.
Carpentier Alejo – 22, 78, 79, 122, 139,
156, 162, 163, 184, 185, 191, 239, 240,
244, 250, 251, 273, 278, 315, 404, 469,
486.
Carrión Miguel de – 130.
Casal Julian del – 67, 68, 241.
Casanova Pascale – 73, 137, 156, 161, 163,
164, 177.
Casarès Maria – 187.
Casey Calvert – 139, 150, 165, 169.
Cassin Barbara – 17, 27, 268, 352, 353,
382, 504.
Castoriadis Cornelius – 45.
Castro Fidel – 15, 149, 171, 213, 214, 243,
258, 259, 270, 273, 276, 278, 279.
Cavafy Constantin – 124, 249, 257, 479.
Celan Paul – 124.
Céline Louis-Ferdinand – 358.

Certeau Michel de – 147, 184, 191, 194,
201, 202, 262, 349, 350.
Cervantes Miguel de – 201, 345, 469.
Chacón y Calvo José María – 139.
Chateaubriand François-René de – 357,
371.
Chaudier Stéphane – 363, 375.
Chevalier Michel – 46.
Chibás Eduardo – 134, 276.
Chopin Frédéric – 196, 474.
Cioran Emil – 350, 381, 414, 448, 450,
451.
Citron Pierre – 54, 83, 84.
Claudel Paul – 85, 132, 185, 357, 358,
371, 455.
Cocteau Jean – 77.
Coll Pedro Emilio – 94.
Collazo Enrique – 130.
Collot Michel – 29, 222, 223, 228, 230,
233, 234, 242, 243, 247, 249, 257,
295, 411, 498, 500.
Combe Dominique – 452.
Contreras Francisco – 94.
Cook James – 32.
Copeau Jacques – 162.
Corneille Pierre – 163, 361, 374, 416.
Cortázar Julio – 66, 119, 122, 138, 144,
155, 156, 157, 158, 168, 174, 202,
251, 424.
Corti José – 420.
Costa Orazio – 327.
Costa du Rels Adolfo – 18, 39, 40, 41.
Couffon Claude – 21, 110, 119, 348.
Craig Gordon – 162.
Crépon Marc – 28, 268, 269, 312, 353,
367, 383, 384, 386, 392, 422, 442,
443.
Crespo Borbón Bartolomé – 486.
Cruz Juana Ines de la – 405.
Curtis Jean-Louis – 464.

D

Darío Rubén – 24, 67, 68, 69, 72, 74, 89,
90, 94, 248, 267, 346, 429, 454, 455,
465, 501.
Darwin Charles – 217, 220.
Dauzat Albert – 379.
De Rokha Pablo – 97, 231.
Debussy Claude – 53.
Del Valle Rosamel – 97, 107.

- Deleuze Gilles – 51, 154, 180, 181, 182, 208, 218, 226, 256, 260, 288, 290, 302, 306, 307, 309, 310, 352, 360, 370, 441, 446, 471, 472, 475, 497, 498.
- Dermée Paul – 77.
- Derrida Jacques – 13, 27, 28, 146, 308, 322, 323, 336, 342, 344, 345, 353, 382, 384, 386, 388, 389, 394, 403, 408, 410, 414, 415, 438, 439, 443, 444, 461, 494, 500, 505.
- Desnos Robert – 78, 372.
- Devés Valdez Eduardo – 58.
- Díaz Casanueva Humberto – 97.
- Díaz Romero Eugenio – 94.
- Diderot Denis – 39, 183, 463.
- Diego Eliseo – 130, 139.
- Djebar Assia – 386.
- Dollé Marie – 395, 414, 415, 418, 504.
- Donen Stanley – 87.
- Donoso José – 267.
- Dorfman Ariel – 431.
- Doubrovsky Serge – 267, 282, 283.
- Draï Raphaël – 310, 311.
- Drieu La Rochelle Pierre – 121, 125.
- Dublé Urrutia Diego – 231.
- Dumas Alexandre – 83, 371.
- Dumé Herberto – 134.
- Durand Gilbert – 216, 218, 227.
- Duras Marguerite – 319, 368.
- Dutourd Jean – 380.
- E**
- Ébelot Alfred – 431.
- Echenique Bryce – 267.
- Echeverría José Esteban – 62, 64, 220, 278.
- Eco Umberto – 227, 392, 424, 426, 435.
- Edwards Jorge – 267.
- Elder-Ristori Michaela – 141.
- Eliot T.S. – 375, 437.
- Éluard Paul – 78, 107, 372, 451.
- Embry Eduardo – 97, 140, 236, 480.
- Engler Sebastian – 391.
- Ercilla y Zuñiga Alonso – 231.
- Esteban Claude – 386, 387.
- Ette Ottmar – 49, 138, 149, 273, 300.
- F**
- Fargue Léon-Paul – 79, 183.
- Fasquelle Jean-Claude – 439.
- Faulkner William – 86, 109, 116, 117.
- Faure Abel – 377.
- Fernández Macedonio – 116, 133, 300.
- Fernández Ramon – 375.
- Fernández Retamar Roberto – 44, 60, 72, 139, 174, 315.
- Fichte Gottlieb Johan – 42.
- Figuroa Flores Ximena – 59, 97, 168, 232, 233, 236, 245, 249, 325, 327, 420, 437, 482.
- Fitzgerald F. Scott – 88.
- Flaubert Gustave – 67, 115, 186, 371, 372, 380, 394.
- Fornet Ambrosio – 139, 173.
- Forqué José María – 327.
- Foucault Michel – 284, 307, 335, 356, 464.
- Fourier Charles – 74.
- Franco Francisco – 50.
- Frank Waldo – 21, 47, 113.
- Franqui Carlos – 139.
- Frénaud André – 373, 374.
- Fuentes Carlos – 220.
- Fumaroli Marc – 47, 356, 358, 376, 377, 401, 464.
- G**
- Gaillard Anne-Maria – 164, 165, 166, 167.
- Galaz Alicia – 97, 140.
- Gangotena Alfredo – 75, 77.
- Gaos José – 418.
- García Andrés – 134.
- García Canclini Néstor – 36.
- García Lorca Federico – 52, 54, 69, 296.
- García Márquez Gabriel – 109, 279.
- García Marruz Fina – 130, 133, 139.
- García de Sena Manuel – 40.
- García Vega Lorenzo – 139.
- Gasquet Axel – *passim*
- Gaulle Charles de – 54, 213, 357.
- Gautier Théophile – 67.
- Gauvin Lise – 354, 359, 362, 371, 417.
- Gay Claude – 217, 299.
- Gaztelu Ángel – 139.
- Gelman Juan – 431.
- Genet Jean – 112, 122, 128, 129, 321.
- Gide André – 28, 368, 374, 375, 377, 378, 381, 393, 466.
- Girondo Oliverio – 133, 246.
- Glissant Édouard – 25, 31, 95, 149, 150, 180, 219, 393, 417.

Goll Yvan – 124.
 Goloboff Mario – 21, 145, 218, 382, 450.
 Gombrowicz Witold – 132, 156, 446.
 Gómez Carrillo Enrique – 74, 75, 88, 94.
 Gracq Julien – 190, 193, 199, 201, 299, 373.
 Gramatges Harold – 134.
 Grau Ramón – 133.
 Gris Juan – 77, 190, 458, 460.
 Groussac Paul – 103.
 Gruzinski Serge – 34, 35.
 Guerra Ramiro – 130, 134, 139, 237.
 Guerrero Gustavo – 123, 124, 470, 472.
 Guevara Alfredo – 173.
 Guevara Ernesto Che – 213, 279, 280.
 Guibert Hervé – 290.
 Guillén Claudio – 135, 136, 150, 152, 215.
 Guillén Jorge – 69.
 Guillén Nicolás – 139, 162, 261, 416, 486, 487.
 Guimarães Rosa João – 122.
 Guiteras Antonio – 276.
 Godard Anne – 361, 362, 364, 365.
 Godard Jean-Luc – 203.
 Gómez de Avellaneda Gertrudis – 138, 405, 429.
 Góngora Luis de – 469.
 González Alfonso Felipe – 20, 59, 233, 236, 245, 249, 325, 327, 420, 437, 440, 482.
 Gourmont Remy de – 94, 179, 357, 462, 463.
 Grandmont Dominique – 249, 479.
 Greco Alberto – 85, 263.
 Gréco Juliette – 87.
 Greene Graham – 129.
 Green Julian – 29, 395, 398, 414.
 Grutman Rainier – 29, 395, 396, 431.
 Guattari Félix – 51, 154, 180, 181, 182, 218, 226, 256, 260, 302, 306, 307, 309, 498.
 Güiraldes Ricardo – 79, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 136, 229, 455.
 Gürsel Nedim – 141.
 Gutiérrez Alea Tomas – 26, 134, 163, 188.
 Gutiérrez Juan María – 64.
 Gyurcsik Margareta – 360.

K

Kafka Franz – 116, 182, 302, 309, 498.
 Kandinsky Vassily – 225.

Kelly Gene – 87.
 Khatibi Abdelkebir – 209, 360, 382, 413.
 King John – 114, 118, 125, 127.
 Kipling Rudyard – 346, 462.
 Koller Sylvie – 157.
 Kozer Jose – 139.
 Kristal Efraín – 69.
 Kristeva Julia – 27, 29, 144, 146, 150, 152, 154, 328, 383, 390, 415, 462, 504.
 Kundera Milan – 360.

H

Hassoun Jacques – 143, 147, 352, 353, 354, 355, 449, 496.
 Haussmann Baron de – 82, 83, 84, 85, 191, 194, 199.
 Heidegger Martin – 28, 31, 180.
 Hemingway Ernest – 88.
 Henríquez Ureña Pedro – 66, 469, 482.
 Herder Gottfried Johan von – 42, 348.
 Heredia José María – 43, 138, 237, 240, 241.
 Heredia José María de – 18, 65, 67, 375.
 Hernández José – 101, 220.
 Hidalgo Alberto – 106.
 Hitler Adolf – 50, 52, 53, 276.
 Houston William Henry – 67.
 Hudson Guillermo Enrique – 220.
 Hugo Victor – 43, 44, 83, 97, 357, 371.
 Huidobro Vicente – 18, 75, 77, 96, 97, 98, 107, 165, 233, 373, 431, 437, 449, 476, 477, 478, 481.
 Humboldt Alexander von – 217, 237.
 Humboldt Wilhelm von – 42
 Huston Nancy – 29, 327.
 Huysmans Joris-Karl – 90, 189.

I

Ibarburo Juana – 405.
 Ionesco Eugène – 185, 187.

J

Jaimes Freyre Ricardo – 429.
 James Henry – 109, 284.
 Janet Pierre – 372, 373.
 Jiménez Juan Ramón – 69, 109, 130.
 Jimeno-Grendi Orlando – 233.
 Jouvet Louis – 128, 328.
 Joyce James – 116.

Juarroz Roberto – 119, 367, 385, 423, 445, 493.
Jullien François – 26, 105, 152, 218, 227, 230, 367, 420, 422, 507.
Jung Carl Gustav – 333.

L

Labrador Ruiz Enrique – 237.
Lacan Jacques – 335, 498, 500.
Laforgue Jules – 67, 455, 492.
La Pérouse Jean-François de – 32.
Lara Omar – 231.
Larbaud Valery – 70, 71, 79, 80, 94, 95, 96, 97, 98, 136, 210, 367, 377, 378, 379, 450.
Laredo Bru Federico – 276.
Larreta Enrique – 220.
Lastarria José Victorino – 248.
Lawrence T.E – 129.
Lecoq Jacques – 184, 365, 487.
Lefebvre Henri – 244, 335, 340.
Leinman Colette – 458.
Leiris Michel – 294, 331, 372.
Lejeune Philippe – 271, 272, 275, 286, 287, 288, 292, 294.
Lezama Lima José – 25, 26, 49, 108, 109, 110, 122, 130, 131, 132, 133, 137, 139, 237, 250, 253, 315, 316, 469, 484.
Liébert Adéline – 160, 228, 264, 265.
Lillo Samuel – 231.
Lipchitz Jacques – 77.
Lobera Marcelo – 431.
Lofiego Vivian – 120, 432, 433.
López Morales Humberto – 486, 487.
Lottman Herbert – 126.
Louis Annick – 123.
Loveira Carlos – 130.
Lugones Leopoldo – 94, 101, 455, 482.
Luz y Caballero José de la – 43.

M

Maalouf Amin – 150, 344, 345.
Macchia Giovanni – 376.
Machado Gerardo – 49, 79, 133, 239, 272, 273, 279.
MacLeish Archibald – 373.
Malherbe François de – 356.
Mallarmé Stéphane – 68, 132, 440, 454, 455, 456, 458, 472.
Mallea Eduardo – 113.
Malraux André – 126, 129, 357.

Man Ray – 78.
Mañach Jorge – 139, 403.
Manet Eduardo – *passim*.
Manguel Alberto – 421, 430.
Mansilla Eduarda – 65.
Maples Arce Manuel – 267.
Marais Jean – 185, 187.
Mariátegui José Carlos – 58.
Marinello Juan – 130, 139.
Marinetti Filippo Tommaso – 98.
Maritain Jacques – 53.
Mármol José – 64, 220, 278.
Márquez Sterling Manuel – 130.
Martí José – 43, 44, 45, 63, 67, 72, 278, 405.
Martínez Estrada Ezequiel – 33, 147, 152, 224.
Martínez Villena Rubén – 130.
Mascarou Alain – 145, 146, 154, 255, 316, 317, 320, 342, 409.
Matas Julio – 134, 165.
Matilla Julio – 134.
Mauriac François – 185, 440.
Mella Julio Antonio – 130.
Mercier Louis-Sébastien – 183.
Merleau-Ponty Maurice – 227, 235, 236, 240, 338.
Meschonnic Henri – 29, 356, 358, 359, 370, 374, 399, 426, 451, 453, 459, 498, 505.
Métraux Alfred – 331.
Michelet Jules – 46.
Minelli Vicente – 87.
Miraux Jean-Philippe – 294.
Miron Gaston – 359.
Mistral Gabriela – 69, 97, 110, 123, 321, 405, 440.
Mitre Bartolomé – 64.
Mizón Luis – *passim*
Modigliani Amedeo – 90, 190.
Molière – 53, 111, 163, 345, 361, 363, 374, 416.
Molloy Sylvia – 28, 36, 65, 66, 68, 79, 89, 94, 95, 96, 97, 107, 124, 255, 258, 266, 267, 272, 286, 296, 370, 507.
Montaigne Michel de – 236, 377, 493.
Montalbetti Christine – 183.
Montand Yves – 185, 187.
Monterroso Augusto – 267.
Montherlant Henry de – 185.
Morawska Ludmila – 465.

Morawski Stefan – 189.
Morejón Nancy – 260, 261.
Moro César – 75.
Moser Friedrich Karl von – 42.
Moyano Daniel – 144.
Mussolini Benito – 49, 50.

N

Nadeau Maurice – 19, 409, 411.
Nájera Gutiérrez Manuel – 62.
Nancy Jean-Luc – 344, 384, 448, 449, 450.
Nariño Antonio – 40.
Neruda Pablo – 59, 69, 97, 110, 122, 126,
231, 248, 267, 465, 480.
Noiville Florence – 396.
Nomez Naín – 167.
Nordenflycht Bresky Adolfo – 97, 248,
249, 480.
Noreño Carlos – 486.
Nouss Alexis – 13, 14, 17, 141, 168, 243,
312, 382, 383.
Novarina Valère – 402, 405, 409, 410, 448,
488, 492.
Novás Calvo Lino – 139.
Nuez Iván de la – 165, 212.

O

Ocampo Silvina – 117, 119, 128, 132, 133,
423, 425, 426.
Ocampo Victoria – 38, 53, 54, 55, 56, 58,
79, 92, 94, 95, 102, 103, 104, 108, 112,
113, 114, 115, 116, 118, 121, 122, 125,
126, 127, 128, 129, 131, 136, 137, 138,
267, 422.
Olivier María Rosa – 102.
Ortega y Gasset José – 103, 108, 113.
Ortiz Fernando – 130, 149.
Ory Pascal – 73, 80.
Ouellet Pierre – 176, 183, 184, 225, 228,
316, 317.
Ovalle Alonso de – 231.

P

Padilla Heberto – 172, 173.
Padura Leonardo – 239.
Pallas Peter Simon – 32.
Paquot Thierry – 81, 93, 193.
Parra Nicano – 480.
Paulhan Jean – 127.
Paz Octavio – 58, 60, 69, 95, 122, 421, 454,
476, 482.

Pedroso Regino – 130.
Peers Carmen – 102.
Péguy Charles – 53.
Peralta Antero – 106.
Perec Georges – 309, 387.
Péret Benjamin – 78.
Pérez Desnoes Edmundo – 139.
Pérez-Firmat Gustavo – 130, 170, 218,
243, 271, 417, 418.
Perón Eva – 118, 270, 278, 279, 280,
281.
Perón Juan Domingo – 127, 252, 263,
280.
Perse Saint-John – 20, 79, 122, 123, 295,
325, 361, 370, 373, 478.
Peyré Yves – 459.
Pezzoni Enrique – 117, 118.
Philippe Gilles – 127, 186, 356, 357, 363,
371, 372, 375, 376, 377, 380, 381,
393, 463.
Piat Julien – 186, 319, 367, 368, 369, 370,
371.
Picasso Pablo – 77, 190, 458.
Pichardo Tapia Esteban – 63.
Picon Gaëtan – 124.
Picón Salas Mariano – 469.
Piglia Ricardo – 98, 226, 268.
Pinochet Augusto – 140, 165, 214.
Piñera Llera Humberto – 139.
Piñera Virgilio – 110, 130, 132, 133, 156,
163, 242.
Pirandello Luigi – 320, 329, 332.
Pita Julio Ramón – 173.
Pivot Bernard – 221, 282, 283, 288, 332,
379, 386, 398.
Pizarnik Alejandra – 118, 119, 156, 385,
423, 494.
Poe Allan Edgar – 68.
Porra Véronique – 17, 354, 396, 439,
440, 441, 481, 506, 507.
Portante Jean – 232, 293.
Portela H. Armando – 237, 238.
Portell Vilá Herminio – 139.
Portuondo José Antonio – 107, 139.
Poveda José Manuel – 130.
Prévert Jacques – 78.
Prío Socarrás Carlos – 133, 276.
Proust Marcel – 111, 190, 196, 361, 363,
364, 371, 374, 375, 380, 393, 394.
Puig Manuel – 431.

Q

Quevedo Francisco de – 469.
Quezada Jaime – 231.

R

Rabaté Dominique – 297.
Rabelais François – 141, 358, 371, 393.
Racine Jean – 163, 361, 374, 416.
Rama Ángel – 61, 66, 67, 85, 244.
Ramos José Antonio – 130.
Ramos Samuel – 58.
Ramuz Charles Ferdinand – 359.
Rancière Jacques – 474, 475.
Ravel Maurice – 53.
Réda Jacques – 183.
Renan Ernest – 41, 42.
Rétif de La Bretonne – 183.
Reverdy Pierre – 77, 384, 459, 460, 477.
Revuelta Vicente – 134.
Reyes Alfonso – 78, 79, 290.
Reyes Salvador – 254.
Ricœur Paul – 82, 266, 274, 275, 276, 277, 285, 291, 310, 312, 350, 391, 392, 419, 466, 467, 468.
Rilke Rainer Maria – 195, 196, 231, 390.
Rimbaud Arthur – 37, 67, 68, 83, 85, 132, 465, 493.
Risset Jacqueline – 347, 424, 425.
Risterucci Danielle – 268, 269.
Rivarol Antoine de – 357.
Roa Bastos Augusto – 122, 155, 278.
Roa Raúl – 139.
Roa Vial Armando – 110, 124.
Robbe-Grillet Alain – 185, 186, 188.
Robin Régine – 27, 81, 82, 88, 93, 177, 182, 190, 198, 200, 205, 291, 316, 318, 320, 322, 323, 325, 334, 349, 350, 389, 391, 408, 412, 504.
Rodó José Enrique – 58, 101, 482.
Rodríguez Feo José – 25, 26, 110, 131, 132, 133.
Rodríguez Hernández Sonia – 63.
Rodríguez Musso Osvaldo – 97, 249, 480.
Rodríguez Nilo – 134.
Rodríguez Simón – 62.
Rogozinski Jacob – 438.
Roig de Leuchsenring Emilio – 130.
Rojas Rafael – 14, 26, 139, 169, 175, 237, 241, 243.
Rojas Ricardo – 101.

Rolland Denis – 35, 41, 48, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 61, 64, 90, 209, 213.
Romilly Jacqueline de – 353, 376, 377, 381.
Ronsard Pierre de – 377.
Rosano Susana – 280, 281.
Rousseau Jean-Jacques – 39, 44, 54, 62, 183, 451.
Roussin André – 185.
Royère Jean – 428.
Rufin Jean-Christophe – 441.
Ruggiero Romano – 167.
Rulfo Juan – 122.
Rushdie Salman – 218.

S

Sábato Ernesto – 118, 122.
Saco José Antonio – 237, 315.
Saïd Edward – 141.
Saint-Exupéry Antoine – 129.
Saint-Simon Henri de – 193, 371, 394.
Salinas Pedro – 69, 473.
Salazar Oliveira de Antonio – 49.
Sánchez Carlos – 431.
Sánchez Celia – 171.
Sand George – 83.
Sanguily Manuel – 130.
Santa Cruz y Montalvo Maria de las Mercedes (Comtesse de Merlin) – 18, 65, 67, 250, 258.
Santos Chocano José – 429, 482.
Sarduy Severo – 22, 139, 150, 155, 161, 162, 163, 235, 285, 336, 469, 470, 471, 472, 475, 476, 499.
Sarlo Beatriz – 82, 84, 98, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 136, 145, 156, 159, 160, 244, 245, 246, 252, 455, 460.
Sarmiento Domingo Faustino – 62, 64, 66, 80, 84, 85, 100, 138, 158, 220, 278, 292.
Sarraute Nathalie – 185, 186, 309, 319, 340, 341, 347, 368, 369, 370, 380, 381.
Sartre Jean-Paul – 87, 91, 125, 126, 127, 128, 129, 171, 185, 465, 474.
Saussure Ferdinand de – 368.
Scarpaci Joseph L. – 237, 238.
Schlanger Judith – 36, 38, 110, 111, 124, 370, 378, 381, 464.
Schwartz Vanessa – 76, 87, 88.
Semprún Jorge – 29, 155, 467.
Sibony Daniel – 152, 181, 189, 312, 350.

Simon Claude – 185, 186.
Siskind Mariano – 67, 255.
Soca Susana – 107.
Socarrás Prío – 133.
Solar Xul – 455, 460.
Sosnowski Saúl – 107, 273.
Soupault Philippe – 372.
Staël Germaine de – 42.
Staline Joseph – 50.
Stanislavski Constantin – 162, 328, 329, 330.
Starobinski Jean – 26, 272, 309, 310, 395.
Stein Gertrude – 88.
Stevens Wallace – 109.
Strehler Giorgio – 372.
Suárez Ambrosio – 486.
Suarez Ramón – 134.
Suchet Myriam – 394, 396, 442, 444, 468, 481, 485, 488.
Supervielle Jules – 18, 67, 79, 98, 122, 136, 146, 157, 222, 367, 411.

T

Tanco Félix – 486.
Taño Tony – 473.
Teillier Jorge – 110, 231, 232.
Tejera Nivaria – 22, 139.
Todorov Tzvetan – 151, 179, 191, 266, 324, 325.
Toro Alfonso de – 39, 181, 209, 212.
Toro Vera – 267, 268.
Torre Nilsson Leopoldo – 327.
Torres Bodet Jaime – 267.
Touzalin Marie-Hélène – 209, 213.
Trauner Alexandre – 203, 204, 205.
Triana José – 172.
Trifanescu Letitia 266.
Truffaut François – 188, 203.
Tsepeneag Dumitru – 359, 433.
Tzara Tristan – 78.

U

Uribe Armando – 318.

V

Valéry Paul – 79, 81, 84, 85, 98, 111, 122, 194, 287, 305, 322, 357, 358, 361, 362, 363, 377, 381, 393, 430, 437, 447, 453, 455, 462, 464, 477, 491.
Vallejo César – 69.

Vallès Paul – 85.
Varda Agnès – 202, 203, 204.
Vargas Llosa Mario – 109, 122, 278, 501, 502.
Varona Enrique José – 130.
Vasconcelos José – 267, 448.
Vasquez Ana – 168, 169, 214, 315.
Vecchio Diego – 120, 432, 433.
Vélez Jorge – 124.
Verlaine Paul – 68, 85, 192.
Vicuña Subercaseaux Benjamín – 200.
Vilar Jean – 187.
Villaverde Cirilo – 138, 237, 250, 486.
Vitale Ida – 119, 423, 425, 426, 427.
Vitier Cintio – 109, 110, 133, 139, 237, 469.
Vitier Medardo – 130.
Vittorini Elio – 465.
Volney, comte de – 43.
Voltaire – 39, 43, 271, 356, 371, 374.

W

Waisman Sergio – 424.
Washington George – 44.
Weinrich Harald – 398.
Weiss Jason – 157, 322, 413, 432, 463.
Whitman Walt – 67, 68.
Wilcock Juan Rodolfo – 85, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 132, 154, 159, 160, 413, 423, 431.
Wilde Oscar – 196.
Willson Patricia – 105, 106, 116, 117, 129.
Woolf Virginia – 109, 116, 117.

Y

Yaguello Marina – 357, 495.
Yourcenar Marguerite – 119, 305, 306, 423, 424, 426, 428, 429, 430, 500.

Z

Zambrana Antonio de – 486.
Zatlin Phyllis – 162, 271, 287, 327, 473.
Zeller Vera – 124.
Zequeira y Arango Manuel – 237.
Zola Émile – 189, 193.