

Saisir le visible en vue d'une poétisation
du chaos-monde :
métamorphose de l'épique frontalier dans
Toda la tierra, de Saúl Ibargoyen Islas

Philippe Dessommes Flórez
Atelier de Traduction Hispanique e l'ENS de Lyon

Si l'importance en étendue et en profondeur de l'œuvre critique de F. Aínsa n'est pas à démontrer, c'est parce qu'elle se nourrit de tous les ouvrages significatifs que produit le continent latino-américain, et que son infatigable auteur en restitue aussi bien des interprétations globales au long cours que des analyses particulières, comme pensées au fil des parutions à l'aune d'un savoir encyclopédique.

Il nous semble donc juste de commencer par souligner le caractère essentiel que de telles œuvres revêtent pour la communauté des traducteurs : sans fondements de dimension macro (périodisation, évolution des genres, tendances thématiques et stylistiques etc.), la lecture critique que suppose toute intention de traduire se trouve appauvrie, et la production d'un texte nouveau, qui ne relève qu'apparemment de la dimension micro, soumise au gré du hasard et de la myopie.

A cet égard, les lignes qui suivent ne sont dignes d'apparaître que comme un effet particulier et fécond, croyons-nous, de la lecture d'un auteur aussi original que Saúl Ibargoyen et de son roman *Toda la Tierra* à la lumière des apports critiques et de la sensibilité poétique de Fernando Aínsa. Nous tâcherons de dire en quoi *Toda la tierra* s'inscrit pleinement dans ce que l'on appelle le nouveau roman historique latino-américain, et nous nous demanderons s'il n'existe pas des affinités entre la pensée critique qui le sous-tend et quelque autre courant de pensée humaniste actuel.

F.A. a bien montré les limites des références directes à l'épopée homérique lorsqu'il s'agit de s'appropriier et d'expliquer l'histoire nationale. Les faits dont l'existence est supposée dans ce roman uruguayen, contemporains d'Acevedo Díaz, sont rapportés depuis l'an 2000. Il ne s'agit donc plus de donner au pays une littérature nationale selon un modèle hégélien de l'épique, « où la volonté et le sentiment forment encore un tout indivisé »¹ et où la distance est abyssale entre l'aède (porte-parole du pouvoir) et une nation en devenir. La question est de savoir, aujourd'hui, comment s'exerce l'intention, non de récupérer une impossible objectivité du passé mais de projeter une société dans l'avenir à partir d'une réflexion sur son passé². Selon F.A., la question se justifie par cela que « en el estallido actual de las formas y modelos de representación del tiempo, tanto del pasado, presente o futuro, el sentido histórico de una obra resulta mucho más ambiguo y contradictorio [pues] las formas del tiempo de la conciencia individual, con las que se asocia en general la ficción novelesca, y el tiempo de la conciencia colectiva, al que se atenía la historiografía tradicional, han intercambiado buena parte de sus roles »³. En effet, F.A. piste dans le roman historique latino-américain au XX^{ème} siècle la preuve d'une volonté commune, sous toutes ses formes, de « rastrear la "historia verdadera" de que hablaba el mismo Uslar »⁴. Cette vaste entreprise collective et protéique de relativisation de la vérité historique admettrait des choix tels que la démesure délirante d'un personnage purement fictif (Don Juan de Mañozga dans *Los cortejos del diablo* -108), la parodie (*Zama*, selon Saer -109), la réécriture de romans antérieurs, destinée à la "révision", la désacralisation par l'humour (Ibargüengoitia subvertissant et réélaborant dans *Los pasos de López* le personnage d'Hidalgo présenté par L. Castillo Ledón dans *Hidalgo : la vida del héroe* -111). N'en demeure pas moins la liberté des auteurs de récuser la valeur ontologiquement "historique" de certains de ces romans :

¹ Hegel, 1965 :140.

² Aínsa, 2003 : 125

³ Aínsa, 2003: 68

⁴ Aínsa, 2003 : 78

ainsi en va-t-il d'Uslar, dont le scepticisme d'historien face à un véritable ballet mimétique de marionnettes plus ou moins bien affublées l'a poussé, sans esprit de sérieux, à se démarquer des « romans historiques » et à replacer ses « romans dans l'histoire » dans une visée compréhensive et interprétative de l'Homme⁵. F.A. n'arrive d'ailleurs pas à une autre conclusion lorsqu'il déclare : « Esta es la característica más importante de la nueva novela histórica latinoamericana : buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más vital, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea. »⁶ D'autres travaux, contemporains de *Reescribir el pasado*, ou postérieurs, comme la thèse de Marta Cichocka qui le cite significativement à plusieurs reprises, ont expliqué ce qui caractérise le nouveau roman historique. Il est clair que la remise en question d'une vérité unique en jetant la suspicion sur son rapporteur non seulement détruit l'Histoire mais oblige aussi le nouveau roman historique à en réélaborer une autre tout en questionnant le devenir du statut du narrateur.

“No conocemos nuestro país sino después de haber visto otro.”⁷

Écrite majoritairement depuis son exil mexicain, l'œuvre de S. Ibarгойen parlant de la frontière a d'emblée été perçue par F. A. dans son intention fondamentale, au même titre que celles de Rulfo, Roa Bastos, Barreiro Saguier et Guimarães Rosa parlant d'autres minorités indigènes : « captar e incorporar aspectos esenciales de la identidad de estas minorías, a partir de una operación de “integración” de la identidad por el lenguaje⁸ ». S.I. n'avait alors publié qu'un premier recueil de nouvelles, *Fronteras de Joaquim Coluna* (1973), et un premier roman, *La sangre interminable* (1982), mais F.A. en livrait une perception de l'essentiel, que confirmerait toute l'œuvre de S.I. : « Desde

⁵ Márquez Rodríguez, 1990, p. 148

⁶ Aínsa, 2003, p. 111-112

⁷ Aínsa, 2000, 57

⁸ Aínsa, 1986, p. 105

el momento en que[dichos autores] no se sienten fuera, sino dentro del lenguaje, no se trata de "copiar" un sistema con verosimilitud sociológica, como hacían regionalistas y realistas sociales, sino de "crear", a partir de su realidad plurisémica, una dimensión literaria que desborde los límites de una comunidad marginada para hacerla parte de la "totalidad"⁹». Il s'agit dans de nombreuses nouvelles et plusieurs romans, dont *Toda la tierra*, d'une communauté frontalière réunissant sans véritable barrière les villes de Santana do Livramento (Rio Grande do Sul, Brésil) et Rivera (Uruguay), qui forment une passerelle économique et marchande entre les deux pays, un microcosme politique, culturel et linguistique (*portugol riverense* : hybridation avec alternance codique, emprunts divers y compris aux substrats indiens...).

Toda la tierra. L'action de ce roman polyphonique embrasse les trois générations qui ont suivi l'époque des indépendances, pour atteindre allusivement les années 1920-1930, avec pour toile de fond l'époque de la construction des identités nationales : côté Brésil, l'empire de Pedro 1^{er} et Pedro 2^d, puis la République « positiviste », favorable aux *caudillos* et grands propriétaires terriens ; la Banda Oriental, quant à elle, tente de se rendre maîtresse de son destin en s'alliant à l'Argentine pour vaincre un Brésil annexionniste (Grande Guerre de 1825-1828) puis, une fois indépendante, rejoint ses puissants voisins pour faire la guerre au Paraguay (Triple Alliance de 1865-1870). La victoire militaire et l'indépendance ne viennent pas à bout de l'insécurité permanente des campagnes, ni des incursions des « *hacendados* du Rio Grande do Sul [qui] poursuivent la conquête des terres uruguayennes, et de la banque brésilienne Maua [qui] domine la vie financière »¹⁰. Contrairement à un Paraguay qui construit son identité dans l'isolement et en dépit de la quasi-extinction de sa population, il semble que l'Uruguay se soit construit malgré les annexions et la porosité de ses frontières, assumée tant bien que mal jusqu'à nos jours ; situation jugée par trop

⁹ Aínsa, 1986, p. 105-106

¹⁰ Halperin Donghi, Tulio (1972) : 151.

libertaire à laquelle le président Latorre tentera de mettre fin¹¹.

On peut répartir les actions de ce roman en trois époques. L'acte fondateur de l'histoire familiale qui nous est contée réside dans le franchissement de la frontière par José Cunda, qui abandonne Canguçueiro pour gagner l'Uruguay et fait halte dans une auberge de campagne. Crucifié au sol, livré aux dards du soleil et des fourmis par le tenancier et deux clients xénophobes, il est sauvé *in extremis* par la serveuse, Juana Mangarí. De leur union naîtra une fille, Almendorina Coralina. Quelques années après la guerre de la Triple Alliance, José Cunda achète la propriété Siete Árboles à Timeo, un militaire qui l'a lui-même « acquise » à la faveur du conflit. La deuxième époque débute alors qu'Almendorina atteint l'âge adulte. Le germe de la tragédie familiale réside dans la venue de l'ambitieux Juanito Bautista, ultime membre de la famille brésilienne, éteinte dans des circonstances non précisées, que son oncle José Cunda, a fait venir de Canguçueiro. Du mariage des cousins naîtront une fille et six garçons, et sans doute un certain nombre de rejetons illégitimes, dont l'un, Lucasio Adán, deviendra curé d'une paroisse de Rivamento. Au cours de ces années, son mariage et l'appropriation de 7 haciendas, par le jeu des « influences » civiles et militaires comme par le trafic illicite de biens, transforment Juanito Bautista en Don Yócasto, comte de Canguçueiro, au prix du sacrifice d'une aspiration utopique de son oncle (que souligne le symbole édénique du nom, Siete Árboles) sur l'autel de sa propre ambition de posséder « toute la terre ». L'événement central de la troisième époque recouvre l'assassinat de l'un de ses fils, Bautista Benjamín, sur fond de l'un des derniers trafics majeurs de Yócasto, ainsi qu'une enquête supposée et le déchaînement de violences et de souffrances ou agonies diverses qui s'ensuivent. Tourbillon boueux qui engloutit un peintre (qui a percé la personnalité de Yócasto), les trois coupables désignés par Almendorina Coralina, Timeo, et enfin les deux fondateurs et Yócasto en personne.

¹¹ Halperin Donghi, Tulio (1972) : 158.

La seule appréhension du décours du temps et des instances narratives pose pourtant problème : outre la structure éclatée du roman, où presque rien n'est linéaire, le temps est traité selon une arhythmie significative. Chacun des chapitres naît de sa propre logique mémorielle ou testimoniale, et marque les à-coups de l'histoire et du destin des personnages. L'époque de la fondation de la famille da Cunda (1850-1875, approximativement) est évoquée en deux chapitres (9, 14), celle de l'expansion (1875-1920, environ) en huit (6, 12, 11, 20, 17, 23, 30 et 19 si l'on s'en tient à la chronologie probable des faits), et celle des violences qui mettent fin à la dynastie en plus de vingt : 7 et 29 ; 5 et 16 puis 21, 13, 26, 36 ; 3, 10 et 15 ; 2 ; 24 et 28 ; 34 ; 33 ; 35 ; 25 ; 31 ; 1, 4, 29, 32 ; 8 et 22 ; 18 et 27, que l'on peut regrouper ainsi si l'on tient compte à la fois du point de vue des personnages et de la chronologie, et dans la seule mesure où l'on peut fixer un ordre plutôt que poser des jalons très précis. D'autre part, la diachronie est bouleversée en sorte que le lecteur soit emporté dès les premières lignes dans la quête d'une explication à cette violence « finale ». S.I. n'écrit donc ni un roman historique à la manière du XIX^{ème}, ni un roman dans l'histoire de type uslarien (*La visita en el tiempo*) mais réinvente un temps existentiel, multiple et fragmenté par des récits et des témoignages entremêlés, que son lecteur n'appréhende que s'il le reconstruit lui-même en même temps qu'une chaîne hypothétiquement causale d'événements. Il en résulte, pour reprendre la formule de M. Ezquerro dans *Théorie et fiction*, que : « Le temps référentiel, le temps historique en l'occurrence, loin d'avoir pour fonction d'ancrer le temps du roman dans une durée précise et consistante, se trouve être un temps mort, en marge du temps, une durée vide, désertée de sens, où rien d'important ne se produit. »¹² Par ce procédé de déconstruction, S.I. coupe définitivement avec l'idée qu'une vérité historique puisse s'obtenir sur le mode du reflet réalité/fiction.

La critique des sources doit relever comme une trace d'historicité l'allusion à la condition de militaire du grand-

¹² Cité dans Cichocka (2007) : 110

père de S. I. dans le personnage du colonel Ambrosiano Ilha. De même, Saúl Ambrosiano correspond à un premier dédoublement de l'auteur en personnage de fiction, figure projetée dans le passé d'un journaliste « cultureux » frontalier. Cette représentation extérieure a pour fonction de faire contrepoint à l'aède Olavio Brás, au discours ampoulé d'un nationalisme étroit (49-50), prisonnier des élans coutumiers du romantisme en vogue. S.I. a lui-même exercé une activité journalistique, politique et syndicale, subi la répression et l'exil. Cela autorise à évoquer parallèlement Acevedo Díaz, qui a fondé plusieurs journaux, lutté dans les tranchées contre Lorenzo Latorre, connu la prison et l'exil à une époque où, selon José Pedro Varela, après 19 révolutions en 45 ans, « la guerra [era] el estado normal de la República »¹³, ce qui confère au personnage une épaisseur existentielle décantée aux strates de la vie nationale. Mais la comparaison s'arrête là : dans un mélange d'ironie et d'autodérision, l'évocation d'Acevedo Díaz, dont de nombreuses « páginas épicas son, sin lugar a dudas, representativas de los mejores esfuerzos por reconocer cuáles son los elementos forjadores de una nacionalidad »¹⁴, manifeste l'éloignement entre l'épique fondateur d'un passé mythique et inaccessible de l'un et les agitations « cultureuses » de l'autre. Enfin, ce personnage dédoublé n'a pas le statut d'un narrateur omniscient et s'efface devant d'autres voix, attachées à la même quête.

Le travail de mémoire sur la chute de la maison du Comte de Canguçueiro constitue donc l'essence même du roman et des récits, « de tan entreveradas escrituras » (17), et le jeu sur le contrat de lecture qui l'accompagne, interdit tout continuum narratif. Le lecteur en est averti d'emblée (« distintas voces han entretejido este relato », p.9) et chaque chapitre constitue un tableau apparemment indépendant. L'un des narrateurs porte tout de suite le fer sur le grattage palimpsestique qui va s'opérer, *hic et nunc* : « Este cuento ya se contó o lo contaron, usté lo sabe o sabrá, en los

¹³ Cité par Rubén Cotelo dans son *Historia de la literatura uruguaya*. » (F.A. Reescribir el pasado, p.118)

¹⁴ Aínsa (2003) : 131

papeles de otra historia. Y si no lo sabe, pues mire nomás, que tiene que aprenderlo. Y estudiarlo, sí, con palabras que se asujetan a la saliva del mero aire de todos nosotros. Que no es, no, ni nada, la babosidad negra y azulosa o hasta roja, como una tinta que muerde mezcladas papelerías sin música y sin ruido.» (21) Ici et maintenant, avec vous ou toi, lecteur-auditeur. Conteur de la culture orale, dont la parole, improvisée et conative, tremble entre tradition et inspiration, le narrateur agit en conscience depuis notre époque et interpelle à voix haute son public (*lector oyente*, « cour » du conte antillais) avouant à voix haute les difficultés méthodologiques que lui pose ce travail de mémoire : « Este cronista tuvo el temor de no memorizar [unas coplas] en lo correcto, y en saliendo para la redacción de la Notembó Tribune, empezó a preguntar al personal [...] aquí temerosamente se transcriben porque toda verdad de cada uno debe tener, al menos, un poco de sombra. »(144)

La substance romanesque grossit tel un fruit d'enquête et de mémoire du narrateur principal, auquel s'adjoignent d'autres récits et témoignages adventices dans la langue métissée de la frontière uruguayo-brésilienne, des points de vue extérieurs, équivalents tantôt du chœur antique et tantôt du bouffon, sans oublier la prosopopée de la carte, qui propose une réflexion sur l'histoire lancée contre le poétaillon local, contre la rhétorique officielle, partisane et destructrice des utopies du passé, car, dit-elle, « para mí todos los lados son como las caras del viento » (137).

Construction rhyzomique plutôt que déconstruction systématique, face à laquelle le lecteur pressent comme une image du désordre du monde. Mais si le roman traditionnel était dans une impasse, en quoi y aurait-il ici un dépassement ?

Cécile Quintana a ouvert deux pistes de réflexion à propos d'un précédent roman, *Noche de espadas* (1987), qu'il nous semble d'autant plus utile de rappeler qu'une note de *Toda la tierra* y renvoie explicitement (151) : la vérité du propos –reprenre un élément épique, celui d'une campagne de pacification intérieure sous les présidents Latorre et

Santos, pour le transformer en mythe, est déterminée par le fait qu'une telle vérité n'est pas conçue comme le contraire du mensonge mais de l'oubli ; et d'autre part, le porteur de cette vérité réorganisatrice, son double fictif, le Poète ou l'*auctor*, l'exprime en vertu d'un art, une « habileté magique » semblable à celle du peintre¹⁵.

Le chercheur de traces. Dans les deux romans, l'art du peintre fait l'objet d'une justification par le fait que la langue, prise dans la gangue sociale, est impuissante à démasquer les apparences. Dans *Toda la tierra*, Ludovico Cintra, l'artiste, est à l'œuvre comme en un processus de révélation où, apparemment, ne compte que la maîtrise technique, hors langage articulé, car il sait que de la langue « cada sonido es el mensajero de su propio silencio » (31). Sous prétexte de réfléchir aux instruments de son art, il le définit par son objectif même : « ¿Pinto o invento ? ¿Qué hombre es como es? A este señor lo vi tres veces: no puedo negarlo ahora en esta ocasión de su retrato... » Et lorsqu'il en vient au regard, sa mémoire interprétative lui permet d'y déposer « dos ínfimas pulsiones de vida; dos grumos producidos por un aplastamiento de pétalos carnudos; dos coágulos de una sangre caída de un cielo que no era el de allí. » Comme le poète borgésien de la « Parábola del palacio » qui condense tout le réel en un seul vers, ou une seule métaphore parfaite se substituant à l'immensité du palais de l'Empereur jaune, le peintre ne verra récompenser la vérité de son portrait que par un paiement immédiat et la mort. Il prouve sa capacité sacrilège à déceler et interpréter les traces de l'ignominie de Jócasto que lui ont livrées sa mémoire et son intuition, au moyen de la matière et de la couleur, « con la minucia de un oficio nunca aprendido ni estudiado [...] Lo demás fue labor de pura disciplina. » Ce *modus operandi* des visionnaires est une faculté de faire abstraction du présent et des signes trompeurs qu'il tend à l'observateur. Or, c'est bien à une mise en danger similaire que l'un des narrateurs invite le lecteur, dès les premières

¹⁵ *Epicidad y heroísmo en la literatura hispanoamericana*, "Saúl Ibagoyen: la escenificación del distanciamiento épico", pp. 183-201.

pages, cette fois par les mots : « Pues no es de deleite recordar lo que uno ni siquiera huele malamente que ha existido. O si usté y/o yo, o aquel pendejazo, o el tal abusado o el tan experto, no sabemos inventar la fijación de un toque, de un impulso, de una pulsación, de un mínimo latido, de un pedo fetal, de un trozo de nervio enganchado a un bulbo que sirve para que tus pelos se erecten cuando el llamado amor exige o proclama su inmediatez, su fulgor, su indigencia... » (22)

Que l'on nous accorde la liberté d'un bref parallèle. Dans un contexte comparable d'une quête de vérité, Imre Kertész nous décrit l'émissaire chargé d'enquêter sur l'infamie des camps comme un homme doutant des preuves matérielles, que le présent dévore. D'où l'apparition, dans sa méthode archéologique, de l'imprévu, du hasard, de l'intuition, qui se prêtent à la formulation poétisée, à la métaphore dans l'instant vécu. Il s'agit véritablement d'une lecture du paysage : « Pas de doute, cette couleur [une rémanence de jaune impérial sur un pan de mur] dans cette lumière particulière, cette couleur aussi était intemporelle, seul un instant quotidien l'avait rendue saisissable, un instant totalement différent, qu'il avait néanmoins pu retrouver dans la pression impitoyable de ce présent trompeur, mais dont aucune carte géographique, aucun inventaire, si précis et exhaustif fût-il, ne pouvait apporter la preuve. Ce qu'il s'était efforcé d'écarter de son travail méthodique était justement ce qui lui avait porté chance : le hasard, cet élément inévitable que pourtant aucune investigation ne prenait jamais en compte. Il n'avait donc pas besoin d'un froid recensement mais de faits inattendus ; il avait toujours cherché ce qu'on lui cachait au lieu de saisir le visible ; consciemment ou non, il avait toujours traqué ce à quoi il n'avait jamais prêté attention : ce jaune, cette découverte violente et bouleversante ; et cette découverte qui était le fruit de l'instant présent donna naissance à cet autre instant qu'il avait pourchassé jusqu'alors sans succès, à savoir cet instant caché, conservé pour lui et ne pouvant exister que par lui ; et voilà, tout était incontestable, prouvé et douloureusement certain. [...] La ville devenait éloquente sous le regard qui la faisait parler : elle s'étendait devant lui,

ouvrant ses portes, démasquée, vaincue, encore réticente certes, mais déjà soumise. Pareille à la pellicule plongée dans le bain révélateur, elle prenait vie derrière la fine membrane de son masque sous l'effet du regard. Sa beauté s'effritait : à sa place se figeait une patine pourrie et une dignité transie, délabrée, décatie, désarmée.» (43-45 ; nous soulignons). On comprend que pour Kertész, c'est la subjectivité même de l'observateur le véritable « révélateur » de la réalité du passé dans le présent, et que seule une intuition figurative permet d'exprimer ce lien. De même, pour S.I., rien ne fait si peu avancer une enquête que l'objectivité brute, le constat policier (après l'assassinat de Bautista Benjamín) ou le discours des puissants, car elle ne se prévaut que d'une langue orthonormée. Le problème de la fiction est bien de désarmer la langue compacte que constituait la sacro-sainte objectivité de l'Histoire officielle ou idéologisée.

On admet donc que S.I. se soit lancé dans la parodie, l'humour et l'ironie, dont le récit de l'assassinat dans la presse de Porto Triste et Montevideo peut servir d'exemple (ch.II), ou la méfiance de tel personnage envers l'enquêteur (ch. XXVII : « ¿No serás sólo un palabrero, un ñe'engatú, de los que fronterean pur aquí, tratando de traer engaños a nuestra gente? »). Mais plus encore, ce qui retient le lecteur, c'est l'idée que la nouvelle histoire trouve dans ses auteurs et leurs personnages une légitimité à ce décodage-réencodage, au dépôt d'une trace qu'un temps nécessaire et une subjectivité particulière rendent significative, fût-ce de manière éphémère. Pourtant, cette « révélation » n'a rien d'une « évidence ».

Poétique de Saúl Ibargoyen. S.I. déclarait lors de la parution du livre: “*Toda la tierra se apega a los planteamientos iniciales de mi escritura narrativa, no sólo en el sentido de una escritura fronteriza de un “fronterizo cultural”, sino en cuanto a presentarse como un producto ajeno a la macrocefalia del país y a la sacralización posmoderna de la*

lengua culta.”¹⁶. Il s’inscrivait ainsi dans une démarche créative parfaitement décrite par F.A. : « De la combinación de estos tres componentes –voluntad de consignar hechos, integración de mitos y fabulaciones, y retórica discursiva para narrarlos- surge la polisemia de la que fuera una nueva familia textual generalizada con el descubrimiento y la conquista de América, pero cuyas influencias se extienden hasta hoy en día en la reescritura paródica o arcaizante, a través de las que se expresan autores de novelas históricas. Crónicas cuya original intención histórica es hoy ficcional; crónicas que, en definitiva, pueden llegar a ser representativas de la otra historia de América que está por escribirse: la de las minorías, vencidos y marginados, la del pensamiento heterodoxo y disidente. »¹⁷

Cur secessisti ?¹⁸

Cette visée subversive contre le centre trouve dans la langue à la fois un but et un moyen. En effet, pour que son auditeur-lecteur le suive, le conteur doit lui rendre étrange sa propre réalité, ou le rendre étranger à ce qu’il croyait familier. Au lieu d’une paresseuse reconnaissance flattant son ego, il le contraint à franchir l’obstacle d’une nouvelle réalité, dont la nature s’avère hautement poétique, et qu’il l’aide néanmoins à atteindre par le jeu explicite sur son rôle de truchement : « (Éste no es estilo de pensar, como usted habrá notado, de don José Cunda, ni su modo de falar. Pero en lo diverso está el gusto: usted escucha o lee, y yo y nosotros le contamos esta extremosa relación, que el mentado José Cunda en cierta oportunidad nos transmitiera.) » (124)

Pourtant, il ne faut là voir que le signe d’un décalage beaucoup plus systématique et d’un bouleversement plus

¹⁶ MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ, “No debo pensar por mis personajes”, *El Financiero*, México, 14 de septiembre de 2000, (consultable sur www.palabra.virtual.com/Ibargoyen/critica)

¹⁷ Aínsa (2003) : 33

¹⁸ Selon le titre du poème de René Char, dont une partie de l’œuvre (*Feuillets d’Hypnos, Les Loyaux Adversaires*) démontre la dimension de « résistance » et de « maquis » : à la fois se retirer et faire sécession, retenir et fragmenter sa parole pour mieux subvertir le réel.

profond sur la nature du texte : l'écriture frontalière n'est pas une couleur locale, mais la recherche d'une autre forme d'universel dans la recherche de l'altérité. Ainsi, ce ne sont pas seulement les témoins de l'infra-histoire qui sont porteurs d'une poétique nouvelle. Le jargon du médecin légiste constatant la mort de Bautista Benjamín est lui-même distancié par l'adjonction d'une note anonyme pleine d'emphase et de subjectivité compatissante : « Los ocho todos disparos fueron causantes de una muerte isofáctica. De seguro que el extinto nada pudo experimentar que se parezca o pudiera parecerse a un miserabilísimo dolor. Fue, imaginamos, como un arrebató de viento, que seca de pronto una camisa bien mojada por sudor o por lluvia... » (23) Le texte regorge d'images (comparaisons figuratives, métaphores, métonymies, analogies...) très inhabituelles : « una colina suave como eructo de monja » (109) ; « el camino estirado como el brazo de algún dios » (126), d'emprunts à des langues indiennes (gurí pour niño, ñemongeta pour conversar), de transpositions littérales (« boca de la noche » pour « crepúsculo »), d'afro-négrismes brésiliens (« capanga » pour « guardaespaldas »). Parce qu'elle n'est jamais nommée mais longuement reformulée, collectivement réappropriée pour l'opposer à la réalité imposée par l'envahisseur venu du sud, l'évocation du passé réactive et renouvelle le mythe et l'utopie. Pronomination, périphrase, étrangeté des allitérations et de la matière sonore sont élevées au rang de figures de la pensée, et non de style, par exemple dans ce chapitre capital où le neveu, juché sur sa monture, jette son dévolu plus que son regard sur toute la terre. « Y la calle amarilla apartándose de las casas, siempre procurando el Norte, y entre sus granos y pedruscos y turbios terregales y estiércoles descuartizados se dan formas de piedra negrísimas o muy azul, como cuchillos o cabezas de flecha o útiles de raspar o moler, formas que sólo algún hijo chico de peón o cocinera llega a levantar, súbitos juguetes para sus manos de sucia desnudez, artefactos abandonados o colocados en muchos aquí y ahí y allá para ofrecer señal de un rumbo a espaldas de los aires del Sur, de una vereda que empujara a los perseguidos señores de esas bandas, a los dueños de ningunas tierras, a los antiguos hijos

profundos del venado y del tatú, de la víbora y el bagre, de la perdiz y el yagueté, del capivara y la tararira, de la tortuga y el ñandú, del águila y el surubí, hacia las comarcas donde el hambre no existe ni el frío paraliza la sangre de los hombres viejos ni el sol destroza con su fiebre a la mujer preñada ni el gusano de la muerte muerde el corazón de los guerreros ni el agua inmóvil corrompe la barriga de nadie ni la víbora de fuego se traga a los niños dormidos.» (39-40). On peut rapprocher le procédé de l'*ostranenie* de certains auteurs de langue russe, cette distanciation si particulière que l'on relève chez un autre rebelle au pouvoir qu'était Ossip Mandelstam, auteur du *Timbre égyptien*, qui consiste à complexifier et à subvertir la réalité en « distanciant l'objet perçu par une juxtaposition saisissante d'images provenant d'autres domaines de la vie, très différents et généralement opposés »¹⁹. Et enfin, un voile d'opacité vient se déposer sur le texte, né du « limon déposé par des peuples, limon fertile mais à vrai dire incertain, inexploré, encore aujourd'hui et le plus souvent nié ou offusqué, dont nous ne pouvons pas ne pas vivre la présence insistante. »²⁰

Si nous résumons, nous voyons que le roman de S.I. invite son lecteur à comprendre que la trame romanesque s'estompe dans un apparent chaos afin qu'émerge une autre problématique liée à la réactualisation de la fonction utopique par une critique de l'histoire et de la langue. Sans la fonction poétique qui décore la langue par fulgurations, il n'y a ni désaliénation ni engagement, et S.I. prétend y impliquer son lecteur, en faire un chercheur de traces. Edouard Glissant a souligné que « la poésie n'est pas un amusement, ni un étalage de sentiments ou de beautés. Elle informe aussi une connaissance, qui ne saurait être frappée de caducité. »²¹ Ibarгойen et Glissant fraternisent dans cette idée que le stade ultime de la connaissance soit d'essence poétique.

¹⁹ Brown (2009) : 120

²⁰ Glissant (1990) : 125. Cf. « la sopa lingüística para diversas cucharas » de l'interview accordée à M.A. Muñoz.

²¹ Glissant (1990) : 95

E.G. y a insisté, les cultures composites se prévalent de cette langue encombrée et baroque, devenue naturelle en Amérique, « parce que nous savons que les confluences sont faites de marginalité, que les classicismes sont d'intolérance »²². Comment le traducteur n'opérerait-il pas certains rapprochements, dont le moins significatif ne surviendrait pas par un comparatisme avec la littérature américaine d'expression créole et française ? L'idée que la relecture de l'histoire s'avère impossible sans réinventer une langue appropriée à son objet, nous la trouvons (et à quel juste titre !) chez quelques-uns de nos poètes antillais, dont le travail a été théorisé par E.G. dans *Poétique de la Relation*, et dont nous trouvons un bel exemple dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, roman-poème ainsi que *Toda la tierra*. Ce « chaos-monde » dont E.G. nous parle part du constat que la multiplicité et l'immédiateté des relations dans le présent rendent la marche du monde imprédictible. Cela ne conduit pas à renoncer, mais d'une part à récupérer le passé lorsqu'un peuple en a été privé, dans une vision prophétique du passé, et d'autre part, à construire une poétique qui fasse contrepoids aux systèmes²³. Voilà qui ressemble fort à la nouvelle utopie que F.A. appelle de ses vœux, ou dont il affirme plutôt la permanence « en tant que genre alternatif »²⁴ pour réorganiser l'espace mental et géographique de l'homme. Il y a dans cette poétique du chaos une connaissance et une renaissance du monde, car elle exclut le dogmatisme et l'esprit de système : « le chaos-monde n'est désordre qu'à la supposition d'un ordre que la poétique n'entend pas révéler à toute force (la poétique n'est pas une science) mais dont elle a pour ambition de préserver l'élan. [...] Mais son ordre caché ne suppose pas des hiérarchies, des précéllences –des langues élues ni des peuples-princes. »²⁵ Et c'est au nom du même « pluralismo

²² Glissant (1990) : 105

²³ Glissant (1996) : 4^e conférence : « Le chaos-monde : pour une esthétique de la Relation. »

²⁴ Aínsa (1997) : 144

²⁵ Glissant (1990) : 108

multipolar » que F.A. décrivait en 1986²⁶, retravaillé en pensée « archipelique », et d'une « multiplicité linguistique [qui] protège les parlers, du plus extensif au plus fragile » qu'E.G. intéresse et justifie l'optimisme des entreprises saūliennes. En effet, c'est au travers d'œuvres relevant de cette esthétique du chaos-monde qu'« un équilibre et une perdurabilité se ravivent. Les individus et les communautés dépassent ensemble la jactance ou la souffrance, la puissance ou l'impatience –si imperceptiblement que cela se fasse. Toute la question est de l'optimité d'un tel processus. Les résultantes en sont imprévisibles, mais la perdurabilité s'esquisse : c'est ce qui prend place au lieu des anciens classicismes. Elle ne s'accomplit plus par l'approfondissement d'une tradition, mais par la disposition de toutes les traditions à entrer en relation. Des baroques relayent des classicismes. Les techniques de relation se substituent peu à peu aux techniques d'absolu, qui étaient souvent des techniques d'auto-absolution. Les arts de l'étendue relatent (dilatent) les arts de la profondeur. »²⁷

²⁶ Aínsa (1986) : 481.

²⁷ Glissant (1990) : 109

Bibliographie :

Aínsa, Fernando (1986) : *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, Madrid

_____ (1987) : *D'ici, de là-bas*, éditions de l'Aleï, Dijon,; trad. Jean-Claude Villegas

_____ (1997) : *La reconstruction de l'utopie*, Arcantères-Unesco, Paris,; trad. Nicole Cantó

_____ (2000) : *Travesías, juegos a la distancia*, ed. Litoral, Málaga

_____ (1988) : *Las palomas de Rodrigo*, Monte sexto, Montevideo

_____ (2002) : *Del canon a la periferia*, Trilce, Montevideo

_____ (2003) : *Reescribir el pasado*, Celarg, Mérida (Venezuela)

_____ (2006): *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt am Main

Brown, Clarence (2009) : postface au *Timbre égyptien*, de Ossip Mandelstam, éd. Le bruit du temps ; trad. Véronique David-Marescot ; pp.91-122

Cichocka, Marta (2007) : *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*. L'Harmattan, Paris

García Robles, Hugo (julio 2000) : « Una novela polifónica », in revista Tres [n°219], Montevideo

Glissant, Édouard (1990) : *Poétique de la relation*, Gallimard, Paris

_____ (1996) : *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris

Halperin Donghi, Tulio (1972) : *Histoire contemporaine de l'Amérique latine*, Payot, Paris

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1965) : *Esthétique*, T. 8, La poésie, Aubier-Montaigne

Ibargoyen Islas, Saúl (1982) : *La sangre interminable*, Oasis, México

_____ (1997) : *Cuento a cuento*, Eón, México

_____ (2000) : *Toda la tierra*, Eón, México

_____ (2007) : *Sangre en el sur*, Eón, México

Kertész, Imre (2003) : *Le chercheur de traces*, Actes Sud, Arles.

Márquez Rodríguez, Alexis (1991) : *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Ávila, Caracas

Quintana, Cécile (2009) : “Saúl Ibargoyen: la escenificación del distanciamiento épico” (in Renaud, Maryse, (coord.) : *Epicidad y heroísmo en la literatura hispanoamericana*, CRLA-Archivos

Article :

Muñoz, Miguel Ángel : “No debo pensar por mis personajes”, *El Financiero*, México, 14 de septiembre de 2000, Interview de Saúl Ibargoyen (consultable sur www.palabra virtual.com/Ibargoyen/critica)