

## **Appropriation ? Approximation ? Prénance de l'hypotexte biblique et rôle de la traduction dans la pratique poétique de José Emilio Pacheco**

**ANNE GARCIA**

UNIVERSITÉ DE PARIS-EST CRÉTEIL

[anne-c.garcia@hotmail.fr](mailto:anne-c.garcia@hotmail.fr)

*It is tremendously important that great poetry be written, it makes no iota  
of difference who writes it. Ezra Pound*

1. L'œuvre de José Emilio Pacheco est une œuvre intertextuelle : elle l'était dès ses premiers récits, publiés en 1958 dans les *Cuadernos del Unicornio* dirigés par Juan José Arreola, bien avant que le concept d'intertextualité voie le jour, à la fin des années 60 et dans le milieu de la critique littéraire française (après avoir été pensé, sous un autre nom, dans une autre langue, par les théoriciens russes du cercle de Bakhtine). En 1990, lorsqu'il réécrit son premier recueil de nouvelles à l'occasion d'une réédition augmentée de certains de ses textes de jeunesse, l'auteur ne peut s'empêcher de faire remarquer dans sa note introductive :

Hasta donde sé "La sangre de Medusa" y "La noche del inmortal" son los primeros cuentos mexicanos que ostentan el influjo descarado de Borges. En una época en que se perseguían como crímenes las "influencias" y lo "libresco", mucho antes de que se formulara el concepto de intertextualidad, estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido. (Pacheco, 1990 ; 10)

2. L'influence éhontée, selon ses propres mots, de Borges sur son œuvre (aussi bien poétique que narrative) marquera les thèmes et le style des premiers textes narratifs de Pacheco. Mais de l'Argentin, José Emilio Pacheco se fera surtout l'héritier d'une certaine obsession de répétition, qui fait de la vie un ensemble de « variations autour de moments humains élémentaires » et de la langue un « système de citations » (Lafon, 1990 ; 20). Cependant, nous verrons que chez Pacheco la reprise littéraire, en plus de

rendre possible la liberté de la variation et d'inviter le lecteur au plaisir de la reconnaissance, ne répond pas uniquement aux tentations du « démon du rapprochement » (Genette, 1966 ; 123) : la convocation d'autres textes sert une conception éthique, et l'appropriation de textes d'autres scripteurs, même si elle sous-tend de se reconnaître dans le différent, ne doit pas être pensée comme un processus visant à faire siens les écrits antérieurs mais plutôt comme un acte qui engage à adapter un déjà-écrit vers une nouvelle destination. Le projet poétique de José Emilio Pacheco, à bien des égards, ne consiste donc pas seulement en la mise en circulation du matériel littéraire, mais vise plus précisément la circulation des transformations qui l'affectent, à chaque répétition.

3. Pour tenter de montrer cela, nous présenterons d'abord une brève réflexion théorico-méthodologique sur la pertinence de l'outil hypertextuel dans l'analyse de notre corpus, nous nous attarderons ensuite sur quelques manifestations de la réécriture du texte biblique dans la poésie pachéquienne avant de nous pencher sur un exemple de création poétique libre du Cantique des Cantiques et de terminer sur une réflexion sur le rôle de la traduction dans l'exercice de la poésie.

### **La reprise du texte dans le texte**

---

4. En dépit des nombreuses définitions dont il a fait l'objet et, conséquemment, des limites opérationnelles qui lui ont été reprochées, le concept d'intertextualité a permis de contrecarrer la toute-puissance de ce que Marc Angenot nomme trois « fétiches épistémologiques », à savoir le Sujet (en tant que seul possesseur de la langue, de l'autorité et de l'œuvre), le Texte (en tant qu'entité autonome, porteur, à lui seul, du sens de l'œuvre), et le Code (équivalent du dualisme saussurien langue/parole) (Angenot, 1983). La productivité et l'effectivité du concept d'intertextualité tiennent donc davantage aux questions qu'il soulève qu'aux réponses qu'il tente d'apporter et c'est dans sa dimension critique qu'il est le plus fructueux. Le concept d'intertextualité a en effet permis d'envisager le problème de l'auteur et de l'autorité autrement que par la seule recherche des sources et des influences, de considérer le texte autrement que comme un système clos, d'envisager l'écriture autrement que comme le résultat d'une performance langagière individuelle. Le concept d'intertextualité a contri-

bué à signaler, dans l'histoire de la littérature, la fin de la Modernité (bien tardivement, cependant, au regard des œuvres elles-mêmes). Et pour le chercheur ou le critique l'analyse de ses manifestations, chez les auteurs qui y ont recours massivement, est sans nul doute un élément essentiel pour mettre à jour à la fois un faire et une pensée de la littérature.

5. Si l'on déplace l'objet de notre réflexion de l'intertextualité de Kristeva (« tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » [Kristeva, 1967 ; 439]) à la transtextualité genettienne entendue comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982 ; 7), on peut aisément reconnaître dans l'œuvre de Pacheco l'entrecroisement fécond des cinq relations transtextuelles que le théoricien a définies et classées pour nous. On remarque cependant dans son œuvre la place non négligeable qu'occupe la relation d'hypertextualité, cette « relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Ibid.*, 11). Nous allons nous intéresser à ce lien de transformation d'un texte antérieur sans lequel le texte second ne saurait exister et, parmi les hypotextes variés que l'œuvre de Pacheco retravaille et remet en circulation, c'est le texte biblique et ses réemplois poétiques qui vont nous occuper ici.
6. Notre choix s'est porté sur l'hypotexte biblique en raison de sa prégnance dans le discours poétique pachéquien. Une analyse quantitative des occurrences de réécriture allographe dans l'ensemble de ses quatorze recueils poétiques montre que l'Ancien Testament représente à lui seul plus de dix pour cent des fragments repris et intégrés dans les textes poétiques de notre auteur. Nous travaillerons la réécriture du signifiant : l'auteur peut se prêter ou non à une réécriture de la substance du contenu (les actants, l'intrigue globale, les anecdotes), les liens transtextuels que nous présenterons ici reposeront nécessairement sur un retour de la substance de l'expression. En d'autres termes, la reprise doit trouver un appui textuel concret.
7. Le corpus biblique est, à l'instar des récits mythologiques, fondateur de langues et de cultures, de genres et de formes, et se trouve à la source de multiples traductions, d'innombrables exégèses et de réécritures infinies. Pour n'en citer qu'une, nous pouvons revenir à Borges qui, par l'en-

tremise de Baltasar Espinosa, le personnage principal de « El Evangelio según Marcos », synthétise merveilleusement la fertilité de ces textes fondateurs (en même temps qu'il propose lui-même au moyen de ce récit une répétition du geste et du texte de la crucifixion) :

También se le ocurrió que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota. (Borges, 1989 ; 448)

8. Chez Pacheco, n'en déplaise à Baltasar Espinosa, c'est l'Ancien Testament qui est le plus réécrit : on détecte des citations marquées empruntées à Ezéchiel dès *El reposo del fuego* (son deuxième recueil, publié en 1966) et jusqu'au recueil *El silencio de la luna* (dixième et antépénultième recueil, publié en 1994) après lequel l'intertexte biblique semble disparaître de la production pachéquienne en tant que source de réécriture. Les livres les plus fréquemment utilisés sont le Livre de Job, le Cantique des Cantiques et les Livres des Prophètes (Isaïe, notamment) convoqués plusieurs fois par le récrivain qui trouve dans leurs thématiques (le mal et les souffrances de l'innocent Job, les chants d'amour poétiques de Salomon, les mises en garde des prophètes face aux dérives des hommes, entre autres) un écho à ses propres préoccupations.

### **Usages de l'hypotexte biblique et décentrement du sacré**

---

9. Comme nous l'avons précisé, notre analyse passera sous silence la réappropriation de l'hypotexte biblique qui n'est pas soutenue par une reprise textuelle. Ainsi, nous ne nous attarderons pas sur l'analogie, dans certains poèmes, entre la voix du poète et celle du prophète : une voix qui condamne, récrimine, dénonce et se lamente, condamnée à voir la catastrophe avant qu'elle ne se produise, et qui adopte volontiers la forme du verset<sup>1</sup>. Nous laisserons de côté la présence du texte biblique dans les

1 Forme remise en circulation poétique par Walt Whitman et Pablo Neruda (entre autres) et dont Pacheco se sert dans « Descripción de un naufragio en ultramar », « Transparencia de los enigmas » (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 1969), « Prosa de la calavera » (*Los trabajos del mar*, 1983) et « Armisticio » (*El silencio de la luna*, 1994).

titres et les épigraphes des poèmes, sections ou recueils parce qu'il s'agit là d'une relation avant tout intertextuelle, de citation, et non pas hypertextuelle. En effet, séparés de la composition poétique par un espace blanc, ces fragments sont peu transformés par le co-texte et se présentent au lecteur comme des citations canoniques. En ce sens, ils visent à reproduire le texte cité dans son exactitude littérale, à le restituer dans son intégrité conceptuelle, à montrer leur dimension allographe par des signes typographiques conventionnels et à en expliciter la source. C'est le cas, par exemple, de l'épigraphe du recueil *El reposo del fuego* : « No anheles la noche / en que desaparecen los pueblos de su lugar » empruntée au livre de Job (Job 36, 20).

10. Mais si la lettre est prélevée, parfois intacte, son insertion dans un contexte nouveau en transforme le sens, radicalement. La parole révélée sort de son enceinte sacrée pour être remise en circulation. Nous distinguons deux destinations principales à cette réutilisation de l'hypotexte biblique. La première s'inscrit dans le corpus des bestiaires, des poèmes animaliers, dont la plupart sont réunis dans deux sections : « Los animales saben » (de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*) et « Especies en peligro (y otras víctimas) » (de *Islas a la deriva*). Ces poèmes-bestiaires, tout comme une grande partie de ceux qui concernent l'environnement urbain, sont les véhicules privilégiés de la préoccupation écologique de notre auteur. La voix poétique y rompt avec l'anthropocentrisme afin de prendre en considération le monde animal, mais aussi végétal et minéral. Le recours à l'intertexte biblique, dans ces cas-là, produit un profond effet de décalage. Dans « Escorpiones » (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*), par exemple, un verset de L'Écclésiaste sert à décrire la femelle scorpion :

Escorpiones  
El escorpión atrae a su pareja  
y aferrados de las pinzas se observan  
durante un hosco día o una noche,  
anterior a su extraña cópula.  
Termina  
el encuentro nupcial:  
el macho  
es devorado por la hembra  
que, dijo el Predicador,  
es más amarga que la muerte.\*  
\*Eclesiastes o El Predicador 7, 26.

11. Dans « Las moscas » (*Islas a la deriva*) le réécrivain emprunte plusieurs extraits du Cantiques des Cantiques pour dire la copulation de deux insectes. La citation est alors discordante, et le surgissement des fragments bibliques provoque, plus qu'une désacralisation, un décentrement du sacré, et cela doublement : d'une part, parce que la voix poétique fait des espèces animales (le non humain) l'objet du discours poétique, d'autre part, parce qu'elle choisit l'hypotexte biblique comme medium pour nous les présenter.
12. La deuxième destination privilégiée de l'hypotexte biblique est celle des poèmes-lectures. Dans ces textes, il ne s'agit plus de citation (ni concordante, ni discordante) car l'hypotexte est absolument indispensable à la venue au monde du texte second. Ce dernier n'existe que comme remise en circulation d'un texte qui le précède et le justifie. En présentant sa composition poétique comme une lecture, le poète ne se contente pas pour autant d'un simple déplacement du contexte de réception, mais invite à une re-sémantisation multiple du fragment cité. Examinons, par exemple, le poème « El Padre Las Casas lee a Isaías, XIII » de *Islas a la deriva* :  
El padre Las Casas lee a Isaías, XIII      Isaías, XIII

Estruendo de multitud en los montes,  
como de mucho pueblo.  
Y traen los instrumentos de su furor  
para borrar del suelo a los opresores.  
Y los castigarán por su iniquidad  
y harán que cese la arrogancia de los  
soberbios.  
Y nadie se ocupará de la plata  
ni seguirá codiciando el oro.  
(ToT, 175)

4 Estruendo de multitud en los montes,  
como de mucho pueblo; estruendo de  
ruido de reinos, de naciones reunidas;  
Jehová de los ejércitos pasa revista a las  
tropas para la batalla.  
5 Vienen de lejana tierra, de lo postrero  
de los cielos, Jehová y los instrumentos  
de su ira, para destruir toda la tierra.[...]  
9 He aquí el día de Jehová viene,  
terrible, y de indignación y ardor de ira,  
para convertir la tierra en soledad, y raer  
de ella a sus pecadores.[...]  
11 Y castigaré al mundo por su maldad,  
y a los impíos por su iniquidad; y haré  
que cese la arrogancia de los soberbios,  
y abatiré la altivez de los fuertes. [...]  
17 He aquí que yo despierto contra ellos  
a los medos, que no se ocuparán de la  
plata, ni codiciarán oro.

13. Le titre nous annonce une situation de lecture : le dominicain Bartolomé de Las Casas (1474-1566), auteur de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, initiateur des « Lois de Burgos » (1512) et des « Lois Nouvelles » (1542) y fait une lecture de la Prophétie d'Isaïe sur la chute de Babylone. Le poème ne s'attache pas à décrire cette situation de lecture et nous met directement face au texte « lu » : un texte fragmentaire et sélectif, nouvelle forme de centon puisque chacun des vers qui composent la lecture de Las Casas – le poème que nous avons sous les yeux –, renvoie à un extrait presque littéral d'un fragment de la prophétie d'Isaïe, que nous avons transcrite en face du poème (dans la version de la Bible Reina-Valera de 1960, la version de référence du poète).
14. Quantitativement, la transformation du texte original est drastique : seules quelques bribes sont conservées lors de la « lecture » qu'en fait Las Casas. Celle qu'en donne Pacheco ne semble retenir de la prophétie que les éléments susceptibles d'entrer en correspondance avec les préoccupations du dominicain dans le contexte de la Hispaniola au début du XVI<sup>e</sup> siècle : le grondement des hommes prêts à combattre, armés de leur

colère, décidés à anéantir l'ennemi ; la punition à venir pour tous ceux qui ont fait le mal par convoitise d'or et d'argent.

15. Qualitativement, les transformations de l'hypotexte servent surtout à l'insertion du texte biblique dans un nouveau contexte d'énonciation, où disparaît la première personne du singulier. Les mêmes temps verbaux sont utilisés : le présent d'abord, pour décrire les tensions qui sourdent et le climat de révolte, le futur ensuite, pour annoncer et présenter comme inéluctable le châtement contre les mauvais. Par ailleurs, la « lecture » de Las Casas est linéaire et l'ordre original des versets est respecté.
16. Certaines suppressions, certaines nouvelles associations, font cependant grandement varier le sens du texte biblique : alors que la prophétie d'Isaïe décrit la colère de Jehova et lui cède la parole lors de sa commination, toutes les mentions à Jehova sont supprimées : la nouvelle « lecture » engage l'homme, l'histoire, mais exclut le divin. La violence est maintenue dans la radicalité du propos mais pas dans la description des châtements contre l'ennemi. Enfin, l'objet de la colère est modifié : le mal qui est dénoncé n'est plus causé par les impies ou les pécheurs, mais par les *opresores* (opresseurs), l'un des seuls mots qui n'est pas emprunté au texte biblique et qui, à notre sens, introduit une subtile anachronie pour nous inviter à lire le poème depuis la perspective de Las Casas et, simultanément, depuis un contexte contemporain. En mettant en poème la circulation des textes, José Emilio Pacheco nous incite à voir la lecture comme une forme première de réécriture.
17. Le texte « Song of Songs », autre exemple de poème-lecture, va lui aussi jouer sur le déplacement productif de l'hypotexte biblique. En effet, plus de la moitié des vers qui le composent sont des fragments littéraux de l'Ecclésiaste, du Livre des Proverbes, du Livre de Job et du Cantique des Cantiques, cités en anglais.

Song of songs  
Y cuando han terminado de amarse  
él encuentra,  
en el *hotel barato de una noche*, [The Waste Land]  
la Biblia.  
Busca algunos versículos, recuerda  
el sonido que tienen en su idioma:  
*Emptiness, emptiness, says the Speaker.* [Ecclésiaste, 1.2]  
*Emptiness, emptiness, all is empty...*

*Charm is a delusion and beauty fleeting...* [Proverbes, 31.30]  
*Why should the sufferer be born to see the light?* [Job, 3.20]  
*Why is life given to men who find it so bitter?...*  
*For we ourselves are of yesterday and are transient;* [Job 8.9]  
*our days on earth are a shadow...*  
Y sin embargo, en este mundo de ceniza y de llanto,  
*Let us praise your love more than wine* [Cantique des Can-  
tiques]  
and your caresses more than any song.

18. Ce poème, intimiste et anecdotique, transforme l'expérience de lecture en une expérience de création poétique : en faisant résonner, dans une langue autre, des versets pourtant familiers, Pacheco nous invite à (re)découvrir la beauté des images et à entendre la musicalité des vers. Là encore, pour le sujet poétique comme pour le lecteur, la sélection et la disposition des fragments confèrent un sens nouveau au texte biblique : la vanité et la souffrance sont vaincues momentanément par l'amour physique, dans cet espace privilégié qu'est « el hotel barato de una noche ». Ce vers, emprunté à *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot, nous conforte dans une interprétation métatextuelle du poème. Ce n'est pas seulement l'intertexte biblique qui est convoqué ici, c'est également le principe de création poétique, de recherche esthétique, et de conception de l'histoire et du temps que T. S. Eliot a développé dans son œuvre critique – dans « Tradition and the Individual Talent » (1920), par exemple – et surtout poétique, notamment dans *The Waste Land* et les *Four Quartets* (1943) que nous citons ici dans la version qu'en a donnée José Emilio Pacheco :

Y bien, estoy aquí, en medio del camino [...]  
Tratando de aprender a usar las palabras  
Y cada intento es un comienzo enteramente nuevo  
Y es un tipo distinto de fracaso.  
Porque uno sólo ha aprendido a dominar las palabras  
Para decir lo que ya no tiene que decir  
O de ese modo en que no está dispuesto ya a decirlo.  
Por eso cada intento  
Es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado  
Con un mísero equipo cada vez más roído  
En el desorden general de la inexactitud del sentimiento,  
Escuadras de la emoción sin disciplina.  
Y lo que debe ser conquistado  
Mediante fuerza y sumisión, ya ha sido descubierto  
Una, dos, varias veces por hombres que uno no tiene esperanza de emular

–Pero no hay competencia:  
Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido  
Y encontrado y perdido una vez y otra vez.  
Y ahora en condiciones que parecen adversas.  
Pero quizá no hay ganancia ni pérdida:  
Para nosotros sólo existe el intento.  
Lo demás no es asunto nuestro. (Eliot, 1989 ; 25-26)

### **Une aproximación au Cantar de los Cantares**

19. La version du Cantique des Cantiques que Pacheco publie en 2009 intitulée *El Cantar de los Cantares. Una aproximación* est précédée d'un prologue qui nous éclaire sur le texte source plus que sur l'entreprise : le Cantique des Cantiques est aux yeux de Pacheco le texte par excellence, celui dont la beauté n'a d'égale que la fécondité. Inscrit dans l'Ancien Testament, il s'agit pourtant d'un livre à part : à la fois Écritures Saintes et merveilleux poème érotique. Un texte dont les origines diffuses « vuelve absurda la idea de que existen el "autor" de un texto y las tradiciones nacionales » (Pacheco, 2009 ; 7). Un texte qui est l'œuvre du temps plus que celle d'un seul homme, dont la structure ouverte, complexe, fragmentaire, invite à la réinterprétation, dont la richesse descriptive (de sensations, de sentiments, de paysages) est inépuisable, et dont les modes d'énonciations (direct et indirect) n'excluent ni le narratif, ni le poétique, ni le dramatique.
20. Dans les quelques pages qui constituent le prologue, Pacheco met au centre le Cantique et ses multiples versions, mais élude la question du processus d'élaboration de cette nouvelle proposition. Il compile brièvement les possibles origines du texte (chants épitalamiques de l'Égypte antique, hymnes aux divinités Ishtar et Tamuz, poèmes pastoraux syriens, palestiniens, cananéens, etc.), résume les principales exégèses, lectures ou interprétations qui en ont été faites, émet des hypothèses sur l'identité de son ou ses auteurs, sur celle du roi et de la Sulamite, sur le genre auquel il peut être rattaché. Quant à l'art et à la technique de (re)composition du poème, aucun indice ne nous est donné, si ce n'est le terme *aproximación*. Ce terme, l'auteur l'emploie pour désigner, depuis son premier recueil poétique, les traductions-versions de poèmes qu'il inclut, presque systématiquement, à la fin de ses ouvrages poétiques.

21. Par le biais de l'*aproximación* Pacheco insiste sur la dimension collective du texte littéraire : « [...] la poesía es una serie infinita de apropiaciones e intercambios. Nada es de nadie porque todo es de todos » (Pacheco, 2009 ; 7), et revendique le fait que sa version n'a été possible qu'au moyen du « saqueo de todas las versiones disponibles en todos los idiomas al alcance por cualquier medio » (*Ibid.*, 9). Il renvoie cependant son lecteur à une version pour lui fondamentale, la première version mexicaine du Cantique des Cantiques qui consiste en une traduction littérale et mot à mot à partir des textes hébreu, grec et latin (avec l'appui de traductions en allemand, anglais et français) qu'a réalisée Jesús Díaz de León en 1891 (et qui n'a jamais été rééditée). Puisque nous n'avons pas pu avoir accès à cette première version mexicaine, nous avons utilisé la version de la Bible Reina-Valera de 1960 – la source principale de ses emprunts bibliques – pour mettre en lumière quelques traits de l'approximation, de l'approche pachéquienne au Cantique des Cantiques que nous allons très brièvement présenter maintenant.
22. Tout d'abord, il faut préciser, pour prendre la mesure du travail sur le texte, que l'*aproximación* de Pacheco transforme autant le texte biblique qu'ont pu le faire en leur temps les « églogas sacras » du *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (1578) ou les *Comentarios al Cantar de los Cantares* de Fray Luis de León (1580) qu'il cite dans le prologue. Il s'agit d'une réélaboration complète du texte sacré, qui en modifie profondément la structure, le dispositif d'énonciation, le contenu de l'expression. Si l'auteur suggère dans son prologue que sa version est un « poème en prose » elle nous semble plus proche d'une forme de « poésie dramatique », comme l'indique le *Dramatis Personae* et la didascalie initiale. Des huit chants que l'on retrouve dans les traductions bibliques, Pacheco propose un découpage en neuf scènes qui se déroule dans trois lieux successivement « La plaza », « El jardín », « La alcoba real ». Il nomme ses personnages : « Salomón » et « la Sulamita » (et non pas « el esposo / la esposa » ou « el novio / la novia » comme dans d'autres versions en espagnol) et incarne ainsi les sujets du désir. Il attribue chacun des fragments de discours à un personnage, ce qui ôte au texte une certaine ambiguïté (car plusieurs versions ne précisent pas qui parle), mais permet de dessiner des personnages (la Sulamite, le roi Salomon) aux contours plus précis, les « Mujeres de Jerusalén » ayant essentiellement une fonction chorale.

23. En ce qui concerne les manipulations textuelles, Pacheco procède à une refonte de l'hypotexte pour aboutir à une version qui tout en restant étrangement littérale est cependant beaucoup plus brève et toute en tension. Le récrivain condense le texte en supprimant de nombreux fragments, mais conserve son caractère réitératif (presque incantatoire) en maintenant certaines répétitions littérales, notamment dans les louanges des amants (« Mi amado es mío entre las azucenas y yo soy de mi amado »), la réitération des mêmes actions (le chant à la beauté et à l'amour, la quête de l'amant, les retrouvailles, de nouveau le chant à la beauté et à l'amour, etc.) et surtout en introduisant un rythme ternaire marqué par le retour cyclique des mêmes lieux. Il opère cependant de nombreux déplacements et les versets sont réordonnés afin de renforcer cette cyclicité du chant. Il modifie également les sujets du discours, donnant à la voix de la Sulamite une place plus importante, et un discours qui défend encore davantage cet éloge du désir amoureux. Julia Kristeva, qui consacre un chapitre au Cantique des Cantiques dans *Histoires d'amour* met en évidence le rôle majeur de la femme dans ce texte fondateur :

[...] le Cantique est un dépassement subtil de l'érotique et du philosophique initiatique grec et mésopotamien par l'affirmation de la femme : de l'épouse amoureuse. Elle, l'épouse, prend pour la première fois au monde la parole devant son roi, époux ou Dieu ; pour s'y soumettre, soit. Mais en amoureuse aimée. C'est elle qui parle et qui s'égale, dans son amour légal, nommé, non coupable, à la souveraineté de l'autre. (Kristeva, 1983 ; 97)

24. Les derniers vers du Cantique pachéquien sont ceux qui s'éloignent le plus résolument de ses versions antérieures, mais ceux qui nous rapprochent le plus de l'union entre Salomon et la Sulamite : ils signent le climax de cet échange, et ce dernier discours des deux amants sur l'amour s'entrelace comme s'unissent leurs corps :

Salomón: Nadie puede comprar el amor.  
La Sulamita: Sería vergonzoso hacerlo.  
Salomón: La pasión es implacable como el infierno.  
La Sulamita: Sus saetas son flechas de fuego, llamaradas de Dios.  
Salomón: Los torrentes no pueden apagar el amor.  
La Sulamita: Los ríos son incapaces de anegarlo.  
Salomón: El amor es fuerte como la muerte.  
La Sulamita: Fuerte como la muerte es el amor.

## **Rôle de la traduction dans l'exercice de la poésie**

---

25. En 1974, Marco Antonio Montes de Oca publie *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, une compilation de traductions poétiques proposées par des écrivains (poètes, presque toujours) mexicains. Aux côtés de celui d'Alfonso Reyes, Ángel María Garibay, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Rodolfo Usigli, Octavio Paz, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Ramón Xirau, Rosario Castellanos, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, Homero Aridjis, Carlos Monsiváis, et de nombreux autres, apparaît – immanquablement – le nom de José Emilio Pacheco.
26. Pacheco s'est initié à la pratique de la traduction dans les cours de langues classiques et modernes de la UNAM. Mais ce qui avait commencé comme un exercice formateur a bien vite pris une autre dimension dans la pratique littéraire de notre auteur : l'hétérogénéité des textes traduits, des langues sources et des modalités de traduction (versions faites en collaboration, traductions de traduction, actualisations de textes en espagnol) trahissent une conception particulière de la traduction et ébauchent ce qui deviendra une conviction profonde de Pacheco : le texte littéraire est plus important que l'auteur ou la langue originale.
27. L'*aproximación* au Cantique des Cantiques n'est pas un exercice isolé. Nous l'avons dit, chacun des recueils poétiques de Pacheco (à l'exception de *El reposo del fuego*, *El silencio de la luna*, *La arena errante* et *Siglo pasado*) se termine par une section « Aproximaciones ». Susana Zanetti nous dit au sujet des versions poétiques de Pacheco que : « cerraban [los libros] como si culminara en los versos ajenos su poesía » (Zanetti, 2010 ; 1). Dans la note introductive à un volume publié en 1984 qui compile, sous le titre *Aproximaciones* un grand nombre de ces versions poétiques, Pacheco explique que cette pratique est inséparable de son œuvre en vers. Pourtant, les *aproximaciones* sont plus que des traductions : elles se fondent sur la relecture personnelle et actualisante non pas d'un texte original, mais d'un corpus textuel qui traverse les langues et les époques :

Mi creencia absoluta en que la poesía es de todos y de todas, en que el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del agua-madre de su lengua, en que fuera de ella sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto,

una *aproximación* a su original, me ha llevado una y otra vez a romper un tabú: las “traducciones de traducciones” (Pacheco, 1984 ; 6).

28. Pacheco y affirme (en empruntant à Lautréamont) la dimension collective de ces formes de re-creación poética, qui ne sauraient exister sans le travail de ses prédécesseurs, leur collaboration amicale ou posthume et involontaire. Et, s’il s’applique à citer les noms de tous ceux et celles, contemporains ou non, qui l’ont assisté dans cette tâche, c’est pour mieux dissoudre son propre nom, sa propre autorité : « No presumo de saber lenguas que desconozco, no pretendo calificar como erudito ni como filólogo: si por mí fuera preferiría mil veces que estas páginas colectivas se publicaran anónimas. » (Pacheco, 1984 ; 6)
29. C’est à travers la lecture des traducciones et des réflexions de ses aînés (Octavio Paz et Jaime García Terrés, notamment) que Pacheco trouve des propositions plus adéquates à sa propre sensibilité poétique, qui l’orientent vers la recherche d’une plus grande liberté. D’ailleurs, il est facile de voir les correspondances entre le prologue de *Versiones y diversiones* d’Octavio Paz :

Pasión y casualidad pero también trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería, —en una palabra: industria verbal. La traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación, sólo que en dirección distinta. Por eso pido que este libro no sea leído ni juzgado como un trabajo de investigación o de información literaria. También por eso no he incluido los textos originales: a partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía. (Paz, 1974 ; 8-9)

et les réflexions de Pacheco sur les « Aproximaciones », qui ouvrent l’édition de *Tarde o temprano* de 1980 :

Como la refundición de lo ya publicado, la práctica de traducir poesía sólo admite dos posiciones discordantes. No tengo nada contra los traductores académicos pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales. A menudo se trata de “imitaciones” que, señala Rafael Vargas, sólo comparten el tema con la página que les dio nacimiento [...] De alguna manera no son, como podría creerse, “traducciones de traducciones” sino poemas escritos a partir de otros poemas. Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla. (Pacheco, 1980 ; 9-10)

que l'on peut rapprocher à leur tour de celles de Jaime García Terrés, dans l'introduction – « Umbral » –, a *Baile de máscaras*, son recueil de traductions libres :

Casi de una sola vez, al descubrir hace muchos años la gran poesía, empecé a traducirla. Lo hacía, en un principio, por mero deseo de apropiarme los poemas que vertía; pero acaso intuí ya entonces cuanto después llegué a saber de manera diáfana y articulada: que el ejercicio traductor es uno de los instrumentos mejores para la plena comprensión de un texto, y que lleva, si ello cabe, al concienzudo aprendizaje del arte poética. [...] De cualquier modo, no aprecio diferencias radicales entre la creación de un poema y la versión de otro ajeno. Y a decir verdad, me es arduo insistir, si logro consumir a mi gusto su traducción, en que aún se trata de un poema ajeno. (García Terrés, 1989 ; 7)

30. Mais il ne faut pas non plus oublier l'influence décisive de la lecture de *Cathay*, livre dans lequel Ezra Pound a recueilli ses versions libres, faites à partir de traductions de traductions de poèmes chinois et japonais. Dans la section « Aproximaciones » de *Miro la tierra* Pacheco propose ses versions de deux poèmes d'Ezra Pound : celle qu'il fait de « Lament of the Frontier Guard » est suivie d'une note que nous reproduisons :

"Lamentación del guardafronteras" pertenece a *Cathay* (1915), el mejor libro de Pound, el más personal e impersonal de todos y el que ha determinado la forma de leer y traducir la poesía de Oriente en los países occidentales. Sin Pound no hubiera existido *Cathay* que al mismo tiempo es la traducción al inglés basada en las notas de Ernest Fenollosa, de una antología japonesa de traducciones chinas, sobre todo poemas de Rihakú. Traducción de una traducción de una traducción, setenta años después *Cathay* sigue incitándonos a hacer nuestra la poesía ajena, hacer nueva la poesía antigua y puede llevar la firma de las iglesias medievales: Adamo me fecit. No importa si Pound sabía o ignoraba el chino y el japonés. No importa quién lo escribió. Adamo me fecit: "Me hizo la humanidad". (Pacheco, 1986 ; 72)

31. Ce commentaire passionné du travail de traduction créative de Pound laisse transparaître le projet poétique pachéquien : la revendication de la reprise d'un déjà-écrit. Beaucoup de traducteurs ont critiqué chez Pound le fait qu'il ne connaissait pas suffisamment les langues depuis lesquelles il traduisait : le poète s'en défendait en réaffirmant le désir de rendre à nouveau accessible et vivante la littérature passée et étrangère. Au sujet de sa traduction « Hommage to Sextus Propertius » (1919), Pound dit à ses détracteurs – qui lui reprochent d'avoir commis des erreurs de traduction – : « there was never any question of translation, let alone literal trans-

lation. My job was to bring a dead man to life, to present a living figure ». (Xie, 1999 ; 233)

32. Pacheco va s'inspirer de cette conception de la traduction et accorder comme Pound un rôle particulier au lecteur d'aujourd'hui, qui devient l'interprète de la version proposée par le réécrivain : à lui de reconnaître, de remplir les blancs, de distinguer les différentes voix, de donner un sens au dialogue interculturel entre le texte original et la version qui en est proposée, d'offrir par la réécriture une réelle et radicale « relecture » des textes traduits. La traduction et l'approximation sont conçues comme une appropriation personnelle (« poemas escritos a partir de otros poemas ») : elles sont également une invitation pour que la culture qui les reçoit se les approprie à son tour. Pound affirme que la traduction est une entreprise « thankless and desolate », cependant, pour Pound, Eliot ou Pacheco, il n'y a pas de meilleur moyen pour revivifier la langue que la traduction créative.

## **Conclusion**

---

33. Par le biais des *aproximaciones*, Pacheco propose un retour du texte qui s'oppose au fantasme de l'immuabilité de l'écrit et travaille à la désacralisation de l'original (notamment par la réhabilitation des traductions de traductions). Il enjoint également à percevoir la poésie dans sa dimension historique, notamment à travers la reconnaissance dans le présent des œuvres du passé, et de l'existence simultanée de toutes les littératures, passées et présentes, proches et lointaines.
34. La *aproximación* au Cantique proposée par Pacheco s'inscrit dans une longue chaîne de re-création, la seule forme possible de traduction poétique selon Octavio Paz (Paz, 1994 ; 70). Même si notre auteur semble poser comme vraie la thèse de l'intraduisibilité du poème (qui s'asphyxie si on la sort del « agua-madre » de sa langue originale), il ne peut concevoir son travail de poète sans cet exercice de version. Et alors qu'il revendique le caractère collectif de la création poétique, ou qu'il affirme que « el verdadero autor de estas Aproximaciones es el idioma español » (Pacheco, 1984 ; 8), il ne cesse de citer les noms d'un grand nombre de rescripteurs, de mettre en avant le rôle de chaque traducteur, interprète, passeur. En tension entre une conception idéaliste du poème, envisagé comme un

« paradigme inalcanzable », et une conception matérialiste du texte poétique en tant que « trabajo humano, producto histórico y perecedero » (Pacheco, 1980 ; 9), notre auteur choisit de résoudre la contradiction par l'exercice de la réécriture. Si le poète ne peut plus atteindre l'absolu, « sólo [le] queda el intento » : s'en approcher.

### **Bibliographie**

---

ANGENOT Marc, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », in *Revue des Sciences Humaines*, n°189, 1983, p. 121-135.

BORGES Jorge Luis, « El Evangelio según Marcos », in *Obras Completas*, t. II, Buenos Aires, Emecé, 1989.

ELIOT T. S., *Cuatro cuartetos*, tr. José Emilio Pacheco, México, FCE / El Colegio Nacional, 1989.

\_\_\_, « Tradition and the Individual Talent », *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Faber and Faber, 1977.

GARCÍA TERRÉS Jaime, *Baile de máscaras*, México, Ediciones del Equilibrista, 1989.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

\_\_\_, *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966.

KRISTEVA Julia, « Une sainte folie : elle et lui », in *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p. 83-98.

\_\_\_, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, avril 1967, n° 27, p. 257-281.

LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Le Seuil, 1990.

NÚÑEZ RIVERA Valentín, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*, Madrid, Iberoamericana ; Frankfurt am Main, Vervuert, 2010.

MARS, Anne (sél. et prol.), *Le Cantique des Cantiques. Du roi Salomon à Umberto Eco. Anthologie*, Paris, Éditions du Cerf, 2003.

PACHECO José Emilio, *El Cantar de los Cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco*, México, Era, 2009.

*El silencio de la luna*, México, Era, 1994.

\_\_\_, « Nota: la historia interminable », *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990.

\_\_\_, *Miro la tierra*, México, Era, 1986.

\_\_\_, *Aproximaciones*, México, Editorial Penélope, 1984.

\_\_\_, *Los trabajos del mar*, México, Era, 1983.

\_\_\_, *Tarde o temprano. Poemas 1958-1980*, México, FCE, 1980.

\_\_\_, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

\_\_\_, *El reposo del fuego*, México, FCE, 1966.

PAZ Octavio, *Obras completas, I. La casa de la presencia: poesía e historia*, México, FCE, 1994.

XIE Ming, « Pound as Translator: An Overview », in *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry. Cathay, Translation and Imaginism*, New York, Garland, 1999, p. 229-250.

\_\_\_, *Versiones y diversiones*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

ZANETTI Susana, « Traducciones, versiones y homenajes en la poesía de José Emilio Pacheco », *Orbis Tertius* [article en ligne], 2010, vol. 15, n°16, disponible sur : <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/98>