

La lecture comme outil de création poétique : réécritures et intertextualités dans l'œuvre de José Emilio Pacheco

Anne Garcia*

Résumé

Dans l'œuvre du narrateur et poète José Emilio Pacheco (Mexico D.F., 1939-2014), les textes sont perpétuellement soumis à réécriture, constamment remis en circulation. Et cette dynamique de retour, de répétition modifiante, Pacheco l'insuffle aussi bien à sa propre production textuelle qu'à celle d'autres écrivains. Le processus de réécriture fonctionne alors comme un dispositif d'exposition des phénomènes de lecture et d'écriture et se fonde, chez Pacheco, sur la reprise du texte dans le texte et, par là, sur la lecture érigée comme source de création. La contestation d'une esthétique de l'expression entraîne de fait une réévaluation des notions de création et d'originalité, mais elle implique également un regard nouveau sur l'auteur ainsi que sur le lecteur : Pacheco propose une poétique de l'écriture-lecture qui ouvre au récepteur la possibilité d'une lecture-écriture.

Mots-clés : Réécriture, intertextualité, José Emilio Pacheco, Roland Barthes, réception

* Agrégée d'espagnol, docteure en littérature latino-américaine par l'Université de Paris-Est Créteil (thèse dirigée par Mme Graciela Villanueva), A.T.E.R. à l'Université de Paris-Est Créteil.

Resumen

En la obra del narrador y poeta José Emilio Pacheco (México D.F., 1939-2014), los textos están sometidos siempre a una práctica de la reescritura y de la re-circulación. Esta dinámica de vuelta hacia lo “ya dicho”, de repetición modificante, Pacheco la aplica tanto a su propia producción textual como a la de otros escritores. El proceso de reescritura funciona entonces como un dispositivo de exposición de los fenómenos de lectura. En su obra, la escritura se funda en la recuperación del texto dentro del texto y, de esta forma, en la lectura erigida como una fuente de creación. La contestación de una estética de la expresión acarrea de hecho una reevaluación de las nociones de creación y de originalidad. Implica también una mirada nueva sobre el autor y el lector: en efecto, Pacheco propone una poética de la escritura-lectura que ofrece al receptor la posibilidad de una lectura-escritura.

Palabras-claves: Reescritura, intertextualidad, José Emilio Pacheco, Roland Barthes, recepción

Sin miedo al anacronismo ni a la opción por las causas perdidas, quiero proponer no tanto una defensa sino un elogio del libro y la lectura. Si toda la ética se resume en la frase “No hagas a los demás lo que no quieras para ti mismo”, a nadie le hace daño mi propuesta: Haz cuanto esté a tu alcance para que los demás obtengan el placer que los libros te han dado día tras día durante más de medio siglo.¹

Dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco (Mexico D.F., 1939-2014), narrateur et poète récompensé en 2009 par le Prix Reina Sofía les textes sont perpétuellement soumis à réécriture, constamment remis en circulation. Et cette dynamique de retour, de répétition modifiante, Pacheco l'insuffle aussi bien à sa propre production textuelle qu'à celle d'autres écrivains. Dans cet article, nous souhaitons traiter de la réécriture comme dispositif d'exposition des phénomènes de lecture et d'écriture en montrant qu'elle se fonde, chez Pacheco, sur la reprise du texte dans le texte et, par là, sur la lecture érigée comme source de création.

¹ José Emilio Pacheco, *La lectura como placer*, Grupo Alexander Bain, México, 1995, p. 21.

Lorsque José Emilio Pacheco s'adonne à la réécriture de textes d'autres auteurs (que nous appelons la réécriture allographe), quelle que soit sa forme ou son propos – citation, hommage, parodie, continuation, etc. –, c'est en premier lieu son rôle de lecteur qu'il affirme et met en pages. Certes, les dédicaces et les hommages, les influences et les collaborations qu'il revendique dans les rares entretiens qu'il a donnés, les prologues et les passages métatextuels de son œuvre sont un clin d'œil aux auteurs qui l'accompagnent. Mais ils dessinent aussi, en négatif, l'image d'un immense lecteur. Si la reprise de ses propres textes (*i. e.* la réécriture autographe) et les procédés de suppression, d'ajout, de correction, de modification ou d'amendement qui l'accompagnent repose essentiellement, pour le scripteur, sur le retour d'un déjà-écrit, la réécriture allographe est l'occasion du retour d'un déjà-lu.

En la lectura es donde Pacheco encuentra sus motivaciones y razones y desde donde crea su escritura. Desde ella y a través de ella investiga, reseña, traduce y opina sobre traducciones, crítica y comenta a los críticos, homenajea, juega, inventa, adapta, yuxtapone y como él mismo afirma, “calumnias y transcribe”, revisa ediciones, rastrea influencias (la palabra no le gusta, dice que “es sólo nuestra semi educación que así les llama” y prefiere hablar de “correspondencias”), busca semejanzas y repercusiones, descubre fuentes, compara, admira, cuenta anécdotas, habla con la historia y con la crítica, pero sobre todo, habla con la literatura mexicana y de otras culturas, de hoy y de ayer, siguiendo la divisa de José Martí: “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de librarse de la tiranía de alguna de ellas”.²

Lecture de la lecture (méta-lecture) d'après Roland Barthes

D'après Barthes, en France, le premier à ébranler l'empire de l'auteur est Mallarmé, qui substitue à l'auteur le langage lui-même : « pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » nous dit Barthes³. Après lui, Valéry, Proust, les surréalistes, chacun à sa manière, signalent une inexorable transition dans notre conception de l'écriture au terme de laquelle le scripteur vient remplacer l'auteur. Le texte devient

² Sara Sefchovich, « José Emilio Pacheco el Sabio », *Revista de la Universidad de México*, 2014, n°120, p. 23.

³ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Œuvres Complètes*, t. III (1968-1971), Éric Marty (éd. et notes), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 41.

alors ce « tissu de citations, issues des mille foyers de la culture »⁴ et Barthes de nous présenter le scripteur moderne comme une figure qui ne puise plus dans ses émotions, souvenirs, passions ou impressions mais dans un immense dictionnaire que le langage de la littérature universelle aurait mis à sa disposition. Cette reconfiguration des acteurs du littéraire contribue à la fameuse « mort de l'auteur » et à son corollaire, la (re)naissance du lecteur :

Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur ; le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité du texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.⁵

Même si Barthes a nuancé par la suite son propos, il n'en reste pas moins que la figure de l'auteur comme sujet tout-puissant de la création a été ébranlée par les apports du structuralisme, et a flanché, notamment sous les assauts du concept d'intertextualité.

Lorsqu'il invite à une théorie de la lecture, Barthes en dessine quatre niveaux⁶ : le niveau perceptif, dénotatif, associatif ou connotatif et, celui qui nous intéresse tout particulièrement, le niveau inter-textuel, qui prendrait pour objet « la pression des stéréotypes et/ou des textes antérieurs de la culture »⁷.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ Barthes définit ainsi les quatre niveaux : « 1^{er} *Niveau Perceptif* : perception des entités visuelles, problèmes d'apprentissage, de lecture rapide, de lecture intériorisée : physiologie, psychologie expérimentale, physio-psychologie de la lecture (USA). 2^e *Niveau Dénotatif* : intellection des messages : linguistique de la communication. 3^o *Niveau Associatif (connotatif)* : développement des associations symboliques des sons seconds, des interprétations : linguistique de la signification, psychanalyse, sémiologie. 4^o *Niveau Inter-textuel* : pression des stéréotypes et/ou des textes antérieurs de la culture : sémanalyse, sociosémiologie des codes sociaux.

⁷ Roland Barthes, « Pour une théorie de la lecture » [1972], *Œuvres Complètes*, t. IV (1972-1976), Éric Marty (éd. et notes), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 172.

Ce niveau intertextuel, on le sait, a été théorisé par Kristeva qui fait du texte une « mosaïque de citations ». Glosant les écrits de Bakhtine au sujet de l'ambivalence du mot littéraire, Kristeva explique que lorsque celui-ci parle de deux voix qui s'unissent dans le récit, « [il] a en vue l'écriture comme lecture du corpus littéraire antérieur, le texte comme absorption de et réplique à un autre texte »⁸. Même si Bakhtine et Kristeva ont ici pour modèle le roman polyphonique, nous allons voir qu'il existe de forts points de convergence entre cette pensée du littéraire et celle de notre auteur mexicain, qui affirme prendre pour départ les textes des autres et revendique l'idée que ce que nous avons lu nous appartient autant que ce que nous avons vécu.

Michael Riffaterre, quant à lui, fait notamment le constat que c'est le récepteur, le lecteur, qui construit l'intertexte : celui-ci ne peut se manifester sans son intervention. « L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné »⁹.

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

Revenons à Barthes. Dans son essai « Sur la lecture » (1976), le critique s'interroge sur le plaisir de la lecture, lié pour lui au potentiel de séduction du texte (Barthes parle du *donjuanisme* du texte). Il distingue trois types de plaisir de lecture. Le premier est un plaisir « fétichiste » : le lecteur « prend plaisir aux mots, à certains mots, à certains arrangements de mots »¹⁰. Le second est produit par une force de l'ordre du suspense : « le livre s'abolit peu à peu et c'est dans cette usure impatiente, emportée, qu'est la jouissance ; il s'agit, bien entendu, principalement du plaisir métonymique de toute narration »¹¹. Le troisième type de plaisir

⁸ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, avril 1967, p. 439.

⁹ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, février 1981, « Intertextualités médiévales », p. 4.

¹⁰ Roland Barthes, « Sur la lecture » [1976], *Ceuvres Complètes*, t. IV (1972-1976), Éric Marty (éd. et notes), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 933.

¹¹ *Ibid.*

de lecture est le plaisir de l'écriture : « la lecture est conductrice du Désir d'écrire [...] ce n'est pas du tout que nous désirons forcément écrire *comme* l'auteur dont la lecture nous plaît ; ce que nous désirons, c'est seulement le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *aimez-moi* qui est dans toute écriture »¹². Il ajoute un peu plus loin :

Dans cette perspective, la lecture est véritablement une production : non plus d'images intérieures, de projections, de fantasmes, mais, à la lettre, de travail : le produit (consommé) est retourné en production, en promesse, en désir de production, et la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini.¹³

Selon nous, l'élan de réécriture qui traverse toute la production pachéquienne est la manifestation textuelle, la revendication explicite, en faveur de l'assouvissement de ce désir d'écriture né de la lecture. Nous allons voir comment, par le biais de la réécriture, José Emilio Pacheco propose une mise en texte de ces éléments centraux de la théorie de la lecture barthienne.

La lecture textualisée

Lorsque nous nous penchons sur le versant narratif de l'œuvre pachéquienne, nous pouvons constater que les protagonistes-lecteurs sont nombreux dans les nouvelles de l'enfance et que les allusions aux lectures de jeunesse (qui coïncident toujours avec les lectures juvéniles de Pacheco) sont fréquentes. Pour ce groupe de personnages, incarné le plus souvent par les jeunes protagonistes des récits de l'enfance que l'on trouve dans *El viento distante* (México, Era, 1963), *El principio del placer* (México, Joaquín Mortiz, 1972) ou dans le roman *Las batallas en el desierto* (México, Era, 1981), la lecture est associée – et cela ne fait aucun doute –, au plaisir. Elle est pour ces jeunes adolescents l'un des seuls, si ce n'est le seul moyen d'accès à « algo parecido a la felicidad ». Ce sont des plaisirs autorisés, acceptés, même s'ils ne sont pas toujours innocents et peuvent représenter un danger : en premier lieu celui de confondre le monde fictif « idéalisé » des romans d'aventures avec la réalité, comme dans « Tarde de agosto », ou pire, celui de choisir de s'abandonner complètement à

¹² *Ibid.*, p. 934.

¹³ *Ibid.*

cet univers, de risquer de ne plus trouver sa place dans la réalité puisque, comme le dit le professeur de sport de Jorge dans « El principio del placer » : « leer mucho debilita la voluntad ».

La lecture des romans d'aventures (d'Emilio Salgari, de Jules Verne) est la toile de fond sur laquelle le jeune héros va se lancer dans une aventure amoureuse : le désir de lecture semble s'articuler au désir de l'autre, au plaisir que procure le fantasme d'un amour partagé. Cette coïncidence n'est pas fortuite et Barthes nous explique que le sujet-lecteur se place entièrement sous le registre de l'imaginaire, du fantasme : « toute son économie de plaisir consiste à soigner son rapport duel au livre (c'est-à-dire à l'Image), en s'enfermant seul à seul avec lui, collé à lui, *le nez sur lui*, si j'ose dire, comme l'enfant est collé à la Mère et l'Amoureux suspendu au visage aimé »¹⁴.

Cependant, c'est dans le versant poétique de son œuvre que Pacheco recourt le plus fréquemment à un processus particulièrement remarquable d'écriture-lecture, où il prend comme point de départ des textes déjà existants et en propose un « poème-lecture ». La voix poétique s'y présente alors comme un lecteur plutôt que comme un scripteur. C'est le cas dans « De sobremesa, a solas, leo a Vallejo »¹⁵ où Pacheco cherche dans sa lecture du poète péruvien une voix amie, à laquelle il peut s'associer pour dire les petits riens, l'infime, les instants qui composent la « continua erosión del mundo ». Dans d'autres cas, le « je poétique » s'efface et fait dialoguer deux textes, coïncider deux époques.

Dans le texte, maintes fois réécrits, « Lectura de los “Cantares mexicanos” », par exemple, se juxtaposent la reprise de fragments de chants nahuatl dénonçant la violence de l'invasion espagnole de México-Tenochtitlan en août 1521, fragments puisés dans la traduction qu'en donnèrent Miguel Ángel Garibay et Miguel León Portilla dans *Visión de los vencidos* en 1950, et les témoignages – empruntés à l'ouvrage d'Elena Poniatowska *La noche de Tlatelolco* (1971) – des survivants de la répression sanglante qui eut lieu sur la Place des Trois Cultures, dans le quartier de Tlatelolco de la ville de Mexico, peu avant l'ouverture des Jeux Olympiques de 1968. Les textes anonymes des « vaincus » de la Conquête entrent en résonance avec les témoignages des étudiants, des militants ou des simples habitants présents à Tlatelolco il y a maintenant près de cin-

¹⁴ Roland Barthes, « Sur la lecture », *op. cit.*, p. 932.

¹⁵ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, México, FCE, 2000, p. 158.

quante ans. En reprenant dans ses poèmes les textes et les voix d'autrui, Pacheco fait naître un dialogue à travers l'espace et le temps, et donne à ces fragments de discours une valeur esthétique.

Dans une toute autre démarche, sa « Lectura de la Antología Griega » lui permet de donner à lire ses versions de vingt et une épigrammes d'auteurs grecs, dont Archiloque, Sapho, Anacréon, Platon et Callimaque. Ces traductions libres, qu'il nomme des « approximations », lui offrent la possibilité de « créer des poèmes à partir d'autres poèmes » : là encore, on retrouve la lecture à l'origine de l'écriture. Parmi ces poèmes-lectures, un texte nous semble particulièrement intéressant à commenter. Il s'agit de « El Padre Las Casas lee a Isaías, XIII » où la lecture par un personnage historique d'un intertexte biblique entraînera une re-sémantisation multiple de l'extrait cité.

El padre Las Casas lee a Isaías, XIII

*Estruendo de multitud en los montes,
como de mucho pueblo.*

*Y traen los instrumentos de su furor
para borrar del suelo a los opresores.*

*Y los castigarán por su iniquidad
y harán que cese la arrogancia de los
soberbios.*

*Y nadie se ocupará de la plata
ni seguirá codiciando el oro .*

[...]

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.

[...]

Le titre nous annonce une situation de lecture : le dominicain Bartolomé de Las Casas (1474-1566), sensibilisé à la cause des populations indigènes lors de la conquête et la colonisation des Antilles, y fait une lecture de la Prophétie d'Isaïe sur la chute de Babylone. Le poème ne s'attache pas à décrire cette situation : il nous met directement face au texte « lu » : un texte fragmentaire et sélectif, nouvelle forme de centon puisque chacun des vers qui composent la lecture de Las Casas – le poème que nous avons sous les yeux – renvoie à un extrait presque littéral d'un fragment de la prophétie d'Isaïe¹⁶.

Quantitativement, la transformation du texte original est drastique : seules quelques bribes sont conservées lors de la « lecture » qu'en fait Las Casas. La « lecture » du dominicain ne semble retenir de la prophétie que les éléments susceptibles d'entrer en correspondance avec les préoccupations de Las Casas dans le contexte de la Hispaniola au début du xvi^e siècle : le grondement des hommes prêts à combattre, armés de leur colère, décidés à anéantir l'ennemi ; la punition à venir pour tous ceux qui ont fait le mal par convoitise d'or et d'argent. En revanche, les fragments empruntés à l'intertexte biblique sont, pour la plupart, des reprises littérales et les transformations, minimales, servent surtout l'insertion dans un nouveau contexte d'énonciation, où disparaît la première personne du singulier. Les mêmes temps verbaux sont utilisés : le présent d'abord, pour décrire les tensions qui sourdent et le climat de révolte, le futur ensuite, pour annoncer et présenter comme inéluctable le châtement contre les mauvais. Par ailleurs, la « lecture » de Las Casas est linéaire et l'ordre original des versets est respecté.

Certaines suppressions, certaines nouvelles associations, font cependant grandement varier le sens du texte biblique : alors que la prophétie d'Isaïe décrit la colère de Jehova et lui cède la parole lors de sa commination, toutes les mentions à Jehova sont supprimées : la « lecture » engage l'homme, l'histoire, mais exclut le divin. La violence est maintenue dans la radicalité du propos mais pas dans la description des 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*, l'un des seuls mots qui n'est pas emprunté au texte biblique et qui, à notre sens, introduit une légère et subtile anachronie pour nous inviter à lire le poème depuis la

¹⁶ Transcrite en face du poème dans sa version de la bible de Reina-Valera de 1960.

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.

La réécriture comme mise en texte de la théorie de la lecture

Chez Pacheco, la « mort de l'auteur » est remplacée – par le biais de la réécriture allographe – par son inéluctable dissolution : dans le prologue à son recueil de nouvelles *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Pacheco introduit ainsi ses premiers textes :

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.¹⁷

Dans ce prologue qui accompagne la seconde édition (revue, corrigée et augmentée) de *La sangre de Medusa*, Pacheco revendique l'influence de certains auteurs (en admettant qu'elle est, en ce qui concerne Borges, quelque peu effrontée), expose les lectures qui l'ont guidé lors de l'écriture initiale, complète son inventaire avec les ouvrages lus au moment de la réécriture du recueil et, enfin, expose les procédés initiaux de pseudonymat utilisé lors des premières publications des textes ici compilés. En multipliant les sources littéraires précédant la création et la re-création de ces textes, il se présente comme un scripteur parmi une multitude d'autres : c'est la dimension collective du travail littéraire – par le biais de la lecture et de l'imitation des autres – qui prédomine ici. Tout porte à croire, du moins en ce qui concerne les récits de jeunesse, que l'écriture de Pacheco ne trouve pas son origine dans des arguments sortis de son imagination mais dans les pages déjà écrites par ses prédécesseurs.

Dans son œuvre poétique, il met en place diverses stratégies pour brouiller la relation d'appartenance entre un texte et son auteur. La multiplication des sources et des citations allographes, surtout, mais aussi le recours aux hétéronymes et aux citations apocryphes contribuent sans

¹⁷ José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990, p. 10.

nul doute à cette volonté d'anonymat : l'« autorité » (*autoría*) du poète se trouvant submergée au milieu de l'océan des œuvres et des noms des autres auteurs. Le brouillage de la figure de l'auteur semble atteindre son point culminant lorsque Pacheco fait écrire à son hétéronyme poétique Julián Hernández (dont il avait, dans un recueil antérieur, dressé un vif portrait bio-bibliographique¹⁸) ce vers : « La poesía no es de nadie. Se hace entre todos »¹⁹ qui n'est autre que la reprise de l'injonction de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. »

Pacheco défend l'idéal d'une littérature anonyme et provisoire. Idéal qu'il réaffirme en 2001 dans un article publié dans *Letras Libres* où il met en évidence le rôle du lecteur dans le processus de création littéraire :

Un libro es un objeto más entre las cosas del mundo hasta que llega el lector y la poesía que yace bajo las palabras vuelve a ser parte de la vida. Importa el poema, no quien lo escribió y da lo mismo que sea un poeta mayor o menor. Si sobrevive –porque el tiempo humilla o enriquece a los versos–, tarde o temprano se volverá anónimo.²⁰

Pacheco ne se contente pas de défendre cette conception de la littérature dans ses articles ou prologues : certains poèmes présentant une nette dimension programmatique sont également le lieu d'une défense de l'anonymat. Le poème « Carta a George B. Moore en defensa del anonimato » en est l'exemple le plus éloquent : sollicité par un critique états-unien qui lui envoie une longue liste de questions, Pacheco répond par une lettre publique en vers, dont nous ne citons ici que quelques extraits :

No sé por qué escribimos, querido George.
Y a veces me pregunto por qué más tarde
publicamos lo escrito. Es decir, lanzamos
una botella al mar, harto y repleto
de basura y botellas con mensajes.
Nunca sabremos
a quién ni adónde la llevarán las mareas.
Lo más probable es que sucumba a la tempestad y el
abismo [...]

¹⁸ Notice bio-bibliographique du fictif Julián Hernández que nous avons été étonnée de voir reproduite dans l'ouvrage dirigé par Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos* (t. IV, México, UNAM, 1997, s. v. Hernández, Julián).

¹⁹ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, México, FCE, 1980, p. 346.

²⁰ José Emilio Pacheco, « Reloj de arena : Borges de noche », *Letras Libres*, n°28, 2001, p. 26.

Escribo y eso es todo. Escribo: doy la mitad del poema.
Poesía no es signos negros en la página blanca.
Llamo poesía a ese lugar del encuentro
con la experiencia ajena. El lector, la lectora
harán o no el poema que tan sólo he esbozado. [...]

Extraño mundo el nuestro: cada día
le interesan cada vez más los poetas;
la poesía cada vez menos.
El poeta dejó de ser la voz de la tribu,
aquel que habla por quienes no hablan.
Se ha vuelto nada más otro *entertainer*. [...]

Dans la dernière strophe, il s'adresse directement à son destinataire, George B. Moore, qui incarne ici la figure du lecteur :

Acaso leyó usted que Juan Ramón Jiménez
pensó hace mucho tiempo en editar una revista.
Iba a llamarse "Anonimato".
Publicaría no firmas sino poemas;
se haría con poemas, no con poetas.
Y yo quisiera como el maestro español
que la poesía fuese anónima ya que es colectiva
(a eso tienden mis versos y mis versiones).
Posiblemente usted me dará la razón.
Usted que me ha leído y no me conoce.
No nos veremos nunca pero somos amigos.
Si le gustaron mis versos
qué más da que sean míos / de otros / de nadie.
En realidad los poemas que leyó son de usted:
Usted, su autor, que los inventa al leerlos²¹.

En plus de critiquer ouvertement la tendance actuelle qui médiatise le poète et laisse dans l'oubli la poésie, Pacheco, là aussi, convoque d'autres auteurs (il reprend Juan Ramón Jiménez et Fernando Pessoa), et d'autres textes. L'image de la bouteille à la mer, symbolisant le lien hasardeux entre l'auteur et le lecteur, renvoie à Alfred de Vigny d'abord, mais aussi à Mandelstam, repris par Celan, comme l'a montré Annie Epelboin²². Pacheco, dans cette lettre-poème, finit par ériger le lecteur en co-créateur

²¹ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, *op. cit.*, p. 302.

²² Annie Epelboin « La communauté poétique : Mandelstam et la bouteille à la mer », *Études littéraires*, vol. 41, n°2, 2010, pp. 19-31.

du poème : pour que surgisse la poésie il est nécessaire qu'un autre prenne le relais et actualise en les faisant siens les vers qui ont été donnés²³.

Le langage est un bien commun, et aucun mot n'apparaît véritablement comme vierge (il sera toujours chargé des significations conférées par ses emplois antérieurs) ; cependant, pour qu'il y ait réécriture, il faut que l'on puisse établir de manière objective un lien d'identité entre le syntagme à l'origine de la réécriture et le syntagme réécrit. Les opérations de réécritures, dans toute leur diversité formelle et fonctionnelle (citation, hommage, pastiche, centon, suite, imitation, etc.) sont avant toute chose le retour du scripteur vers un déjà-lu, qu'il expose comme tel dans le texte en train de s'écrire, et qu'il invite le lecteur à re-connaître. Dans le cas de la réécriture pachéquienne, même si la compétence du lecteur est engagée, le fait que la réécriture soit, dans la grande majorité des cas, montrée (par différentes marques et indices) et revendiquée (par un discours métapoétique), rend possible un repérage clair des occurrences de la réécriture et facilite ainsi son analyse²⁴.

Signes conventionnels de la réécriture, les indices typographiques constituent les marques visibles du fragment réécrit et permettent de l'assimiler à une unité de discours rapporté. « Le changement typographique, – nous dit Antoine Compagnon –, par son évidente indexation matérielle dans la substance de l'expression graphique, ne peut échapper au lecteur, et une de ses fonctions les plus courantes est bien, en effet, de formaliser une citation »²⁵. Le critique présente d'ailleurs la citation comme une ré-énonciation qui s'effectue simultanément à la renonciation à un « droit d'auteur »²⁶.

²³ Dans un autre poème, intitulé « Para ti », Pacheco reprend l'image de la bouteille à la mer, la complète avec celle du vol du vampire, empruntée à Michel Tournier. Celui-ci dans son recueil d'essais *Le vol du vampire. Notes de lectures* affirmait en effet : « Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur, l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent, ou le liront. Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. » (Michel Tournier, *Le vol du vampire. Notes de lectures*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 10.)

²⁴ Bien sûr, le travail de l'investigateur sera compliqué par les cas-limites de réécriture (comme peuvent l'être la réécriture qui ne laisse pas de trace, ou la réécriture involontaire...).

²⁵ Anne-Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 28.

²⁶ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 40.

Citons, par exemple, le bref poème « Escolio a Jorge Manrique » :

La mar no es el morir
sino la eterna
circulación de las transformaciones.²⁷

qui propose une nouvelle vision poétique et « amende », en quelque sorte, les fameux vers de las « Coplas por la muerte de su padre » : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir ». Les vers d'origine sont transformés : la citation est ici dé-littéralisante (puisqu'elle déconstruit la lettre de l'original), et dé-conceptualisante (puisqu'elle prend le contre-pied du contenu conceptuel initial) : que reste-t-il du texte et de l'idée qu'il portait ? Peut-être qu'il n'en reste que sa fonction phatique : la citation « donne rendez-vous, elle invite à la lecture, elle sollicite, elle provoque, elle aguiche comme un clin d'œil »²⁸. Il s'agirait, par le biais de cette « trace » de Manrique que l'on trouve dans Pacheco, d'ouvrir ou de ré-ouvrir l'échange entre le lecteur, les scripteurs et le fragment cité.

José Emilio Pacheco, toujours, cherche à faire du texte un objet qui transcende son auteur : d'abord parce qu'il est toujours, de façon plus ou moins consciente, plus ou moins revendiquée, le résultat d'un travail collectif et qu'il se fonde sur un langage commun à tous, ensuite parce que le texte survit à l'auteur (même si « tôt ou tard », il n'en restera que quelques lignes), enfin parce que si l'écrivain est responsable de ce qu'il écrit, il ne participe qu'à moitié à sa réalisation, à son actualisation, et qu'il a besoin du lecteur pour que le texte soit dans le monde, puisque, comme l'affirmait Michel Tournier : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement ». Pour reprendre et détourner l'expression de Bakhtine, ce n'est que par l'entremise du lecteur que le texte « aura sa fête de renaissance ». Malgré sa disparition prévisible, le texte écrit reste comme une « trace », un signe potentiel qui reprend sens (transitoirement) à chaque fois qu'il est lu.

²⁷ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, *op. cit.*, p. 82.

²⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 23.