

**Anne Garcia**

Débordements des cadres et réécritures dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco

## Résumé

La notion de « cadre », d'abord développée dans le domaine des arts visuels, a été reprise en littérature et utilisée comme un outil privilégié pour l'analyse des bords de l'œuvre. C'est à partir de cette notion que le présent article se propose de commenter le recueil de poèmes *Irás y no volverás* (1973) de l'écrivain et poète mexicain José Emilio Pacheco (Mexico, 1939). Dans une première partie, l'étude porte sur la structure du recueil et plus particulièrement sur tous les éléments textuels qui l'encadrent : les titres, intertitres, épigraphes qui fonctionnent comme autant de seuils retardant l'entrée dans le poème et préparent le lecteur à un univers poétique marqué par le dépaysement. La seconde partie du travail concerne l'espace représenté, cadre de développement de la voix poétique. Même si la ville de Mexico et l'époque contemporaine y occupent une place centrale, d'incessants va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, entre le présent et le passé font du « débordement » un trait caractéristique de l'ensemble du recueil. Enfin, la dernière partie s'attarde sur le rôle des citations, qui servent de charpente à l'architecture du poème, signes visibles du travail de réécriture réaffirmant sans cesse la conception transitoire et collective de l'écriture poétique chez José Emilio Pacheco.

**Mots-clés :** Cadre – José Emilio Pacheco – poésie – XXe siècle

## Resumen

La noción de « marco » se desarrolló primero en el ámbito de las artes visuales antes de ser retomada por la literatura y utilizada como una herramienta privilegiada para el análisis de las « orillas » de la obra. Partiendo de esta noción, el presente artículo propone comentar el poemario *Irás y no volverás* (1973) del escritor y poeta José Emilio Pacheco (México D.F., 1939). La primera parte del trabajo se centra en la estructura del libro, en particular sobre el conjunto de elementos textuales que la circundan: títulos, intertítulos, epígrafes, que fungen como umbrales: retardan la entrada en el poema y, mediante el surgimiento de otras voces, abren un universo poético a la vez distante y cercano. En la segunda parte, el objeto de estudio es el espacio evocado. Aunque la ciudad de México y la época contemporánea ocupan un lugar central en este marco representado, los constantes vaivenes entre lo cercano y lo distante, entre el presente y el pasado, convierten el « desbordamiento » en un movimiento característico del poemario. La tercera y última parte procura estudiar el papel de las citas, que enmarcan el poema y que sirven de armazón en la arquitectura de los textos: son otros signos visibles del trabajo de reescritura que reafirma constantemente la concepción transitoria y colectiva de la escritura poética en la obra de José Emilio Pacheco.

**Palabras clave:** José Emilio Pacheco – marco – poesía – siglo XX.

**Référence électronique :** Anne Garcia, « Débordements des cadres et réécritures dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco », *QUADERNA* [en ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 23 janvier 2013. URL : <http://quaderna.org/debordements-des-cadres-et-reecritures-dans-loeuvre-poetique-de-jose-emilio-pacheco>

Tous droits réservés

## Débordements des cadres et réécritures dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco<sup>1</sup>

Anne Garcia  
Université Paris-Est Créteil

José Emilio Pacheco, né à Mexico en 1939, est un écrivain dont l'œuvre, vaste et variée, résiste à entrer dans un cadre. En plus de ses activités de traducteur, journaliste, éditeur et scénariste, il est l'auteur de deux romans (dont l'un fut qualifié d'expérimental par certains critiques), ainsi que de trois recueils de récits variés, comportant des nouvelles réalistes et fantastiques, mais également des textes plus difficiles à classer : contes borgésiens, satires à la manière de Swift, mini-fictions de quelques lignes seulement, etc. De par leurs formats et leurs thèmes, les textes narratifs de José Emilio Pacheco ne cessent de déborder les cadres génériques.

À côté de ses ouvrages de fiction, l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco (qui lui a valu, entre autres récompenses, les prix Cervantes et Reina Sofía en 2009) se détache par son amplitude et sa constance : les quatorze recueils qui la constituent semblent en effet parcourus des mêmes obsessions – paysages en ruines, méditations sur le temps, observation distante du quotidien, réflexions sur l'écriture et la poésie. En 1969, la publication de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* marque le début de ce que la critique a défini comme une seconde étape de son œuvre poétique. Quatre ans plus tard, avec *Irás y no volverás*<sup>2</sup>, Pacheco confirme cette inflexion vers un langage poétique plus simple, aux intonations plus conversationnelles, et vers une thématique qui acquiert une dimension sociale certaine par le biais du questionnement du passé et du présent mexicains, notamment. C'est ce recueil que nous avons choisi d'étudier ici, car il réunit et présente un grand nombre de ces préoccupations et accorde une place privilégiée à la réflexion métapoétique et à la dimension intertextuelle, ce dernier aspect ayant été reconnu par la critique comme un trait caractéristique de la poésie de cet auteur<sup>3</sup>.

La notion de cadre a été utilisée métaphoriquement dans les études littéraires pour couvrir principalement trois acceptions. Une de ses définitions, mise en valeur par la narratologie et dont nous n'aurons pas l'utilité ici, correspond à l'enchâssement de deux récits, le récit premier servant de cadre diégétique où s'insère(nt) le(s) récit(s) secondaire(s), métadiégétique(s). Une seconde définition, plus générale, renvoie au « cadre de l'action », au

---

<sup>1</sup> Une version antérieure de cet article a été présentée lors de la journée d'études « Le cadre dans les arts et les littératures d'Espagne, Amérique Latine et Italie, aux XIX<sup>ème</sup>, XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles » du groupe de recherche CREER (Centre de Recherche Européen d'Études Romanes), composante de l'équipe d'accueil IMAGER (EA 3958 – Université Paris-Est), le 11 juin 2011.

<sup>2</sup> José Emilio Pacheco, *Irás y no volverás*, Mexico, FCE, 1973. Cet ouvrage sera notre référence pour toutes les citations empruntées. Pour la traduction française, nous utiliserons José Emilio Pacheco, *Le passé est un aquarium*, tr. Gérard de Cortanze, Paris, la Différence, 1991. Les pages qui seront données entre parenthèses après les citations correspondent à ces deux ouvrages.

<sup>3</sup> Dans un article intitulé « Traducciones, versiones y homenajes en la poesía de José Emilio Pacheco » (*Orbis Tertius* XV / 16 (2010), p. 2), Susana Zanetti affirme au sujet de José Emilio Pacheco que « Singularizan su poesía la intertextualidad y la contaminación profusa con la producción ajena ».

domaine délimité, tracé dans l'œuvre à partir d'éléments référentiels qui permettent d'y construire un espace-temps où ont lieu les événements narrés. La troisième concerne toutes les œuvres artistiques ; elle a été énoncée par Iouri Lotman en ces termes :

Le problème du cadre — la limite qui sépare un texte artistique d'un non texte — est fondamental. Les mots et les phrases qui constituent le texte de l'œuvre seront divisés distinctement en éléments de la trame en fonction d'où l'on trace la ligne qui sépare le texte du non texte. Ce qui se trouvera à l'extérieur de cette ligne ne fait pas partie de la structure de l'œuvre donnée : ou bien il ne s'agit pas d'une œuvre, ou bien il s'agit d'une autre œuvre<sup>4</sup>.

Le cadre est ainsi la limite qui contient et donne forme à l'œuvre d'art, et qui permet au spectateur/lecteur de l'interpréter comme telle. Le cadre doit donc être appréhendé à la fois comme limite (selon la définition de Iouri Lotman) et espace délimité (dans son acception plus générale). Mais le cadre est aussi, dans le langage technique, l'assemblage de pièces formant la charpente d'une construction, l'armature d'un appareil et, métaphoriquement, la structure de l'œuvre littéraire. C'est pourquoi nous considérerons également le cadre comme une carcasse, un canevas, une structure solide de laquelle l'auteur part pour construire ou reconstruire ses poèmes.

Quel usage José Emilio Pacheco, écrivain réfractaire à toute notion de « définitif », fait-il du cadre ? Bien que les réflexions littéraires sur le cadre aient surtout concerné les œuvres narratives, cette notion nous semble être un outil intéressant et pertinent pour mettre en relief la particularité de la poésie de Pacheco, notamment dans ce recueil, où la thématique spatiale occupe une place importante. Pour cela, nous commencerons par observer les abords textuels et nous verrons comment l'auteur « aménage » ces espaces de contact entre le recueil poétique et son lecteur. Une fois dépassé ce seuil, nous nous attarderons sur le cadre évoqué par ses poèmes, l'espace et le temps qui naissent de la voix poétique. Enfin, nous essaierons de mettre en évidence les traces d'une charpente, structure singulière et représentative de la conception de la poésie chez José Emilio Pacheco.

Le cadre du texte doit être compris comme une limite qui établit des points de « contact » et de « rupture » entre l'auteur et le lecteur, entre l'œuvre et le monde. Dans le cas de la poésie, le cadre le plus caractéristique est tout d'abord la présentation graphique du poème sur la page. Les espaces blancs qui encadrent, protègent et isolent le texte poétique lui confèrent son caractère achevé et nous permettent de l'appréhender comme un objet esthétique :

Le cadre agit vers le dedans, pour ainsi dire, en conditionnant la structure et la disposition du texte, sa forme, en un mot, mais [...] son influence peut aussi être ressentie vers le dehors, comme une marque, un signe distinctif qui est une invitation pour le lecteur/spectateur à entrer dans un jeu différent, et à accepter des règles qui n'ont aucune valeur au-delà de ses contours. Parce qu'il ferme et ouvre en même temps, le cadre fait fonction aussi bien de seuil que de muraille, il est douane et vestibule à la fois<sup>5</sup>.

Le cadre agit donc comme une limite qui vise à isoler l'objet artistique du monde réel. Mais cette frontière n'est pas seulement une ligne que l'on traverse, elle est un espace chargé de

---

<sup>4</sup> Cité par Pere Ballart, « Entre estética y semiótica : unas notas sobre el marco », *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, dir. Darío Villanueva, Antonio Monegal et Enric Bou, Madrid, Castalia, 1999, p. 54. La traduction est de moi.

<sup>5</sup> Pere Ballart, *art. cit.*, p. 55. La traduction est de moi.

sens : « douane » car c'est un passage obligé, où l'on peut se retrouver retenu, « vestibule » car elle peut également être un espace d'acclimatation, où le lecteur se prépare à entrer dans l'œuvre, comme on ôte son manteau après avoir franchi le seuil d'une maison. Si les espaces blancs servent de limite au poème, il existe d'autres types de bordures ayant pour fonction de faire entrer (et sortir) du texte. Nous voulons parler des titres, intertitres, épigraphes et épilogues. De même que dans le champ de la peinture, certains cadres contiennent dans leur matière le titre du tableau, de même nous pouvons considérer que cet appareil qui entoure le texte fait partie du cadre de l'œuvre littéraire car il l'accompagne, la présente et la fait exister au monde en tant que telle. Cette zone frontalière, Gérard Genette l'a dénommée « paratexte » et l'a définie comme suit :

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou — mot de Borges à propos d'une préface, d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui commande toute la lecture »<sup>6</sup>.

Les titres et intertitres, les dédicaces et épigraphes sont donc des espaces de transition qui permettent d'accéder aux niveaux textuels qu'ils précèdent (le poème, la section, ou le recueil) tout en leur conférant une unité, une cohérence et un horizon de lecture déterminé.

Or, dans la poésie de José Emilio Pacheco, les titres et intertitres se multiplient, le recours aux dédicaces et aux épigraphes semble être une constante. L'espace paratextuel occupe une place considérable et l'allongement des seuils devient un trait caractéristique et hautement significatif. Le recueil *Irás y no volverás* est un exemple probant de ce renforcement des espaces de transition, puisqu'il se compose d'une succession de cadres, à chaque fois plus restreints : le titre du recueil regroupe et uniformise l'ensemble de l'œuvre, et cette macro-unité est elle-même scindée en cinq groupements de poèmes, désignés chacun par un intertitre : « Falsos testimonios », « Señales de vida », « Revés de almanaque », « Examen de la vista », « Considerando en frío, imparcialmente »<sup>7</sup>. Ces intertitres, qui ne s'adressent plus au public général mais au lecteur (car il faut ouvrir l'ouvrage et le feuilleter pour les trouver), accomplissent des fonctions de désignation, de description et de séduction, et agissent comme des éléments unificateurs, puisqu'ils lient entre eux (et enferment) les différents poèmes. En allongeant l'espace paratextuel, José Emilio Pacheco semble nous inviter à passer un moment dans ce « vestibule » et, puisque celui-ci « commande la lecture », il est intéressant de voir où il nous mène.

Chacun des intertitres qui précèdent les différentes sections est suivi d'une ou de deux épigraphes. D'après la définition qu'en donne Gérard Genette, l'épigraphe est une « citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; 'en exergue' signifie littéralement *hors d'œuvre*, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a<sup>8</sup> ». Ces « bords

---

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

<sup>7</sup> Si nous reprenons la distinction opérée par Hoek, et reprise puis amendée par Genette, entre les titres thématiques (ce dont le texte parle) et les titres rhématiques (ce que le texte est), nous pouvons remarquer qu'alors que le titre du recueil semble désigner l'ouvrage, métaphoriquement, par son sujet (le passage du temps, l'impossibilité du retour), les intertitres renvoient pour la plupart au texte lui-même, le considérant comme un objet textuel ou discursif (un témoignage, un almanach, une considération). Voir Gérard Genette, « Structure and Functions of the Title in Literature », *Critical Inquiry* 14 / 4 (1988), p. 692-720.

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Seuils*, p. 146.

d'œuvre », qui encadrent les sections, vont donner une orientation, une tonalité particulière à la lecture. Ainsi en est-il de la brève et lancinante estampe naturelle de Li Po, qui illustre le passage du temps et permet à l'auteur des « Falsos testimonios » de décrire dans ses poèmes le caractère fallacieux de la mémoire, illusion, mirage du passé auquel l'accès nous reste impossible. De même, les épigraphes de Tu Fu (« A nadie le interesa lo que nos pasa / Ni aquello que escribimos. / Somos nuestro único público. ») et de Li Ho (« ¿No ves, un año y otro, sobre los altamares, a la literatura llorando por su suerte en el viento de otoño? ») annoncent le caractère métapoétique de la section « Considerando en frío, imparcialmente »<sup>9</sup>.

Au-delà de ces échos thématiques, il est intéressant de souligner que toutes les épigraphes de section sont des vers empruntés à des poètes chinois, du VIII<sup>ème</sup> siècle, pour la plupart (Tao Qian, Li Po, Wei Ying Wu, Du Fu et Li Ho)<sup>10</sup>. Le seuil du poème ouvre donc vers un ailleurs distant dans le temps et dans l'espace. Mais si les épigraphes semblent à première vue nous inviter à nous éloigner de notre environnement immédiat, ce n'est en aucun cas pour nous proposer un exotisme, un dépaysement de pavillons, de bambous et de fleurs de lotus. Les vers cités, appartenant originellement à des systèmes linguistiques et scripturaux distincts de ceux de notre auteur, à des contextes de production distants historiquement et géographiquement, réapparaissent, traduits, pour cohabiter avec les textes du poète mexicain. Et nous reconnaissons en eux une simplicité formelle et des thèmes chers à José Emilio Pacheco : la contemplation de paysages, la nostalgie, la fugacité du temps, l'invitation à la méditation, par exemple. Les voix étrangères et lointaines qui apparaissent au seuil des poèmes de Pacheco sont l'expression de préoccupations partagées par l'auteur. En leur accordant une place privilégiée, le poète mexicain propose de penser la poésie comme un continuel dialogue au-delà des langues, des siècles et des cultures.

Dans la poésie de José Emilio Pacheco, le cadre textuel qui entoure l'œuvre à plusieurs niveaux se multiplie et acquiert une épaisseur certaine : en plus de rendre visibles les contours de l'œuvre, il fonctionne comme un seuil, mais est également un espace d'échange : la tension entre un ailleurs distant et l'ici, entre un autre et soi-même, semble abolie par la coprésence, sur la page et dans la lecture, de l'auteur mexicain et des voix avec lesquelles il choisit d'entrer en résonance.

Comme nous l'avons vu plus haut, la notion de cadre ne renvoie pas seulement à la limite qu'elle trace entre l'œuvre et le monde, elle permet également de désigner l'espace recréé par celle-ci. Le recueil poétique *Irás y no volverás* accorde une place importante à l'espace géographique, comme le montrent les nombreux toponymes présents dans les titres des poèmes. Le cadre spatial évoqué est sans cesse débordé par un mouvement de va-et-vient entre la ville de Mexico et les paysages étrangers évoqués, et les nombreux déplacements opérés par la voix poétique sont les métaphores d'une vaine tentative pour récupérer un ailleurs qui est aussi un passé.

Le titre du recueil, « Irás y no volverás »<sup>11</sup>, renvoie déjà au débordement d'un cadre spatial. Au seuil du livre, nous entendons la voix du poète qui, par ce « tu » ambigu, s'adresse

---

<sup>9</sup> Intertitre lui-même emprunté à un poème de César Vallejo du recueil *Poemas humanos* publié en 1939.

<sup>10</sup> À l'exception du premier, auteur d'une grande œuvre utopiste de la littérature chinoise du V<sup>ème</sup> siècle, tous ces poètes sont de l'époque de la dynastie Tang (VIII<sup>ème</sup> siècle).

<sup>11</sup> Ce titre rappelle celui d'un conte populaire, « El castillo de irás y no volverás ». Le château éponyme est habité par une sorcière qui plonge dans un profond sommeil quiconque s'aventure sur son domaine : il s'agit donc également

aussi à nous. Les deux épigraphes qui ouvrent le recueil glosent le titre et confirment que les deux verbes de mouvement, « s'en aller » et « ne pas revenir », ne renvoient pas seulement à un déplacement dans l'espace : le thème premier est — encore une fois chez Pacheco — celui du temps. L'ici / maintenant, est un lieu voué à être abandonné et auquel on ne peut pas revenir. Pacheco emprunte à Cervantès une phrase du *Don Quichotte* (deuxième partie, chapitre XVIII) : « Corre el tiempo, vuela y va ligero, y no volverá... » et recourt à Italo Calvino (*Le città invisibili*), pour introduire le thème de la ville, symbole à la fois de point de départ et de non-retour, aune à laquelle on peut mesurer ce qu'il reste et ce qui a été perdu : « La città esiste e ha un semplice segreto : conosce solo partenze e non ritorni<sup>12</sup> ».

Avant d'étudier la place prépondérante qu'occupe la thématique spatiale dans le recueil — annoncée dès le titre : les deux verbes de mouvements connotant un « ici », la ville de Mexico, et un « ailleurs », les nombreux espaces suggérés —, nous allons observer les poèmes qui ouvrent et ferment le recueil. En effet, dans le domaine de la littérature, le début et la fin d'un ouvrage semblent délimiter son cadre. Reprenant les propos de Iouri Lotman, Guy Larroux rappelle que « l'œuvre d'art, par la limite qu'elle trace entre elle et ce qui n'est pas elle, modélise un monde en reproduisant l'infini dans la finitude d'un espace délimité. Il se trouve que dans le cadre de l'œuvre littéraire, début et fin tiennent lieu de cadre<sup>13</sup> ». Si nous prenons le recueil comme un ensemble correspondant à l'œuvre, le premier et le dernier texte fixeraient les coordonnées d'un cadre de développement de la parole poétique. Le premier poème du recueil, « Idilio » (« Idylle ») commence ainsi :

Con aire de fatiga entraba el mar  
 en el desfiladero  
                   El viento helado  
 dispersaba la nieve de la montaña  
 Y tú  
           parecías un poco de primavera  
 anticipo  
           de la vida bullente bajo los hielos  
 calor  
           para la tierra muerta  
 cauterio  
 de su corteza ensangrentada [...] (p. 11)

Avec un air de fatigue la mer pénètre  
 dans le défilé  
                   Le vent glacé  
 dispersait la neige sur les montagnes  
 Et toi  
           tu ressemblais à un peu de printemps  
 en avance  
           sur la vie bouillonnant sous les glaces  
 chaleur  
           pour la terre morte  
 cautère  
 de son écorce ensanglantée [...] (p. 13)

Les premiers vers de ce poème d'ouverture nous offrent une scène maritime où des éléments naturels peu amènes s'effacent bien vite devant la présence de l'être aimé. Ce « tú », qui est « anticipo », « calor », « cauterio », se détache du poème par la position graphique des quatre mots, et par la mise en relief sonore que provoque cette distribution sur la page. La voix poétique le transforme ainsi en un prélude au printemps : devant lui le froid initial disparaît, la terre meurtrie cicatrise. Mais le poème n'est pas une idylle (poème bucolique ou pastoral), il ne peut plus en être ainsi, et la recreation d'un espace paisible disparaît bientôt devant une vision de mort : le paysage traversé est en fait le parc qui entoure une usine d'armes chimiques.

---

d'un espace où l'on peut aller mais d'où l'on ne peut pas revenir (bien évidemment, les héros du conte arrivent à vaincre la sorcière et s'installent, heureux, dans ce château dont le nom n'a plus lieu d'être).

<sup>12</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, Vérone, Mondadori, 1993 [Turin, Einaudi, 1972], p. 55 (« La ville existe et elle n'a qu'un secret : elle ne connaît que des départs, elle ne connaît pas de retour. » Italo Calvino, *Les villes invisibles*, trad. Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1996, p. 69).

<sup>13</sup> Guy Larroux, « Le cadre : un concept pour la poétique du récit », *Narratologie* 2 (1999), p. 13.



Le dernier poème du recueil s'intitule « Epílogo: Ramón López Velarde camina por Chapultepec (Noviembre 2, 1920) ». Il est suivi d'une dédicace « Para despedirme de José Carlos Becerra<sup>14</sup> ». Le voici :

El otoño era la única deidad	L'automne était la seule divinité
Renacía	Elle renaissait
preparando la muerte	préparant la mort
Sol poniente	Soleil couchant
que doraba las hojas secas.	qui dorait les feuilles sèches
Y como las generaciones de las hojas	Et comme les générations des feuilles
son las humanas	sont les humains
Ahora nos vamos	A présent nous nous en allons
pero no importa	mais cela n'a pas d'importance
porque otras hojas	parce que d'autres feuilles
verdecerán en la misma rama	verdiront sur la même branche
Contra este triunfo	Face à ce triomphe
de la vida perpetua	de la vie perpétuelle
no vale nada	peu importe
nuestra mísera muerte	notre misère morte
Aquí estuvimos	Ici nous fûmes
habitando en los muertos,	habitant chez les morts
y seguiremos	et nous perpétuerons
en la carne y la sangre	dans la chair et le sang
de los que lleguen (p. 141)	de ceux qui arrivent (p. 213)

Dans ce poème, paradoxalement, la renaissance n'est plus celle du printemps mais celle de l'automne, saison qui marque le début de la mort et ainsi le renouvellement des générations nécessaire à la perpétuation de la vie. Le titre « Ramón López Velarde camina por Chapultepec (Noviembre 2, 1920) » place au centre de cette méditation la figure de ce poète admiré de Pacheco. Le recours à la première personne du pluriel unit López Velarde et Becerra, tous deux morts très jeunes, mais nous invite aussi à déambuler sous la chaleur douce de l'automne et à faire nôtre la comparaison entre « las generaciones de las hojas [y] las humanas ».

Ainsi, nous pouvons voir dans ces poèmes liminaire et final comment l'espace poétique semble tour à tour s'ouvrir (« entraba », « primavera », « anticipo », « vida ») et se fermer (« otoño », « muerte », « sol poniente », « hojas secas », « nos vamos »). À la fin du recueil, les indications du paratexte (*epílogo*, *despedirme*) renvoient explicitement à la clôture. Même si nous ne sommes pas dans du récit, le caractère parfois narratif de la poésie de Pacheco nous permet de trouver quelque adéquation entre ces exemples et l'idée de Lotman selon laquelle « [l]e début tend à modéliser les notions de cause et d'origine, et pas uniquement dans les récits de fondation. [...] La fin, quant à elle, tend à modéliser l'idée de but, de finalité, et pas seulement dans les fictions eschatologiques<sup>15</sup>. » Par le biais d'éléments symboliques (le printemps et l'automne, dans ce cas), grâce à l'évocation directe, à la fin du recueil, du thème de la mort, et par le recours à un métalangage (le mot « épilogue », par exemple), la voix poétique dessine les

<sup>14</sup> La figure José Carlos Becerra, né en 1936, et disparu en 1970 dans un accident de la circulation lors d'un voyage en Italie, ouvre et ferme le recueil puisqu'*Irás y no volverás* est dédié à ce poète mexicain : « A la memoria de José Carlos Becerra, esta conversación que no tendremos nunca ». José Emilio Pacheco et Gabriel Zaid dirigèrent l'édition de *El otoño recorre las islas : poemas 1961-1970* (Mexico, Era, 1973) qui rassemble l'ensemble de l'œuvre poétique de Becerra et dont Octavio Paz écrivit le prologue.

<sup>15</sup> Cité par Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité », *Poétique* 98 (1994), p. 249.

contours de l'œuvre tout en nuancant son caractère fermé, abouti et définitif. En effet, dans les deux poèmes que nous avons examinés, début et fin semblent indissociablement liés : le poème « Idilio » se termine par une vision de mort et l'épilogue insiste, au contraire, sur l'idée de l'éternel retour de la vie. Contrairement à l'idée d'ouverture et de clôture qu'elles sont susceptibles de véhiculer, ici, les extrémités semblent nous rappeler que ce qui importe, c'est le passage.

La question du temps est essentielle dans l'ensemble de l'œuvre — aussi bien narrative que poétique — de Pacheco. Cependant, dans le recueil étudié, l'espace évoqué par la voix poétique occupe une place prépondérante. Si la ville de Mexico et ses environs sont très présents dans *Irás y no volverás*<sup>16</sup>, c'est très souvent par le biais de l'éloignement que nous les retrouvons. En effet, la poésie de José Emilio Pacheco établit un incessant va-et-vient entre le contexte de surgissement de la voix poétique (la ville de Mexico et l'époque contemporaine) et des lieux et des époques variés, entre la culture dans laquelle le poète est immergé (l'espace linguistique et artistique hispano-américain) et d'autres mondes littéraires. Ainsi, la ville de Mexico surgit fréquemment d'un horizon étranger, comme dans la première partie de « The dream is over » (p. 14). Dans ce poème, un bref échange « — En el Erie no queda vida natural / — Como en México » sert d'amorce à une méditation allégorique qui permet de rapprocher la mégalopole (fondée sur une lagune) et le grand lac canadien. Le va-et-vient spatial entre Mexico et le Canada renvoie immédiatement à un déplacement dans le temps ; la scène qui tient lieu de cadre à la brève conversation s'efface devant le souvenir de ce moment : « Ahora esa noche se hunde para siempre en aquel lago turbio de irrealidad ». Le lac Érié, aux eaux troubles et irréelles, devient l'image de la mémoire.

Un déplacement similaire, entre l'ailleurs et l'ici, entre le passé et le présent, apparaît dans le premier des « Tres poemas canadienses » :

El estrecho de Georgia	Le détroit de Géorgie
El bosque frente al mar.	Le bois face à la mer
Arriba un águila	En haut un aigle
en la punta del pino.	à la cime du pin
Era el crepúsculo.	C'était le crépuscule
Se ahogaba el sol	Le soleil s'enfonça
en la isla de Vancouver.	dans l'île de Vancouver
Acaso fue el Aztlán de los <i>mexicas</i>	Ce fut peut-être l'Aztlán des mexicas
De allí partieron siete tribus	De là partirent sept tribus
y una	et une
fundó el imperio azteca [...] (p. 17)	fonda l'empire aztèque [...] (p. 25)

Là aussi, l'image de la ville de Mexico naît d'un horizon étranger : l'éloignement géographique permet d'établir un jeu de correspondances entre des époques et des paysages divers. Le cadre spatial référentiel est débordé par l'évocation d'une image mythique : les distances sont abolies par la voix poétique. Dans ce poème, quelques éléments (l'aigle, la forêt, l'île) suggèrent à la voix poétique la possibilité que ce lieu soit la ville originelle de laquelle serait partie la tribu qui a fondé Mexico Tenochtitlan. À l'image mythique se superpose bien vite une vision crue, où la voix poétique condense en quelques vers le contraste entre la grandeur de la prophétie aztèque (et les espoirs qu'elle semblait fonder) et le déclin de la civilisation occidentale actuelle : « El águila fue hallada en la maleza / no heráldica / no ardiendo en el crepúsculo / en

<sup>16</sup> Ils apparaissent directement dans les poèmes « Tacubaya 1949 », « Ruinas del Templo Mayor (1969) », « Teotihuacan », notamment.



descomposición [...] ». Le majestueux rapace, emblème national mexicain, est réduit à l'état de charogne. De même qu'au seuil des différentes sections les épigraphes chinoises font écho aux préoccupations poétiques de l'auteur, au sein du poème, la voix poétique voit dans des paysages lointains le reflet de son lieu d'origine.

En dehors du cadre qu'est la ville de Mexico et auquel la voix poétique semble revenir sans cesse, le lecteur entraperçoit, au détour de très brefs poèmes, des paysages variés. Ces images poétiques, qui renvoient à des lieux plus ou moins lointains, peuvent être assimilées, par leur concision, leur précision géographique, leurs limites, et par le lien qu'elles établissent entre l'ici et l'ailleurs, à des instantanés photographiques : ce serait le cas, par exemple, des poèmes « Alba en Montevideo », « Amanecer en Buenos Aires », « Lluvia en Copacabana ». Nous pouvons voir, dans ces poèmes de trois vers, l'influence de la poésie japonaise, notamment du haïku, forme privilégiée pour dire le caractère évanescent des choses. La précision toponymique des titres et des lieux mentionnés contraste avec l'universalité de l'image poétique suggérée et l'ensemble crée un espace de rencontre entre l'immanent et le transcendant.

El alba en Montevideo	L'aube à Montevideo
La noche lentamente se deshace en la luna que avanza llena de eternidad (p. 72)	La nuit lentement se brise sur la lune qui avance pleine d'éternité (p. 125)
Amanecer en Buenos Aires	Lever du jour à Buenos Aires
Rompe la luz el azul celeste Amanece en la Plaza San Martín En cada flor hay esquirlas de cielo (p. 73)	Perce la lumière le bleu céleste Le jour se lève sur la place San Martín En chaque fleur : des fragments de ciel (p.127)
La lluvia en Copacabana	La pluie sur Copacabana
Como cae la lluvia sobre el mar a la velocidad en que se desploma así vamos fluyendo hacia la muerte (p. 74)	Comme tombe la pluie sur la mer au rythme continuel où elle s'abat comme nous nous écoupons vers la mort (p. 129)

Malgré les nombreux voyages et dépassements évoqués dans *Irás y volverás*, la voix poétique, par le biais de l'allégorie et de la métaphore, semble placer la ville de Mexico et l'époque contemporaine au cœur du cadre représenté. Lorsque la ville n'apparaît pas, jamais la voix poétique ne recourt à ces images poétiques de l'ailleurs pour présenter celui-ci comme un espace privilégié, exotique, loin des contraintes de l'ici.

Nous avons vu plus haut que par le biais des épigraphes, le seuil d'entrée dans le poème s'allonge, et l'univers que l'on y aperçoit nous ouvre à des horizons poétiques à la fois distants (de par leur contexte de production) et proches (de par leurs thèmes) du cadre évoqué. Le recours aux épigraphes, cependant, ne se fait pas uniquement au niveau des sections qui divisent le recueil : certains poèmes présentent, après leur titre, une citation. En plus des fonctions d'éclaircissement du titre, de commentaire du texte, ou encore d'hommage envers l'auteur cité, José Emilio Pacheco établit véritablement un dialogue entre la citation en exergue et le corps du poème, comme dans ce pastiche d'un vers de Rubén Darío :

París 1968	Paris 1968
¿Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier	Tu te souviens : tu voulais être Marguerite Gautier ?
R. D., Prosas profanas	Rubén Darío, Proses profanas.

¿Recuerdas que querías ser  
no una  
Margarita Gautier  
sino una Rosa Luxemburgo? (p. 91)

Tu te souviens : tu ne voulais pas  
être  
Marguerite Gautier  
mais Rosa Luxembourg ? (p. 163)

Le poème semble prendre la forme d'un « collage », constitué de deux parties équilibrées (les vers ajoutés par José Emilio Pacheco sont à peine plus longs que la citation en exergue), qui met en parallèle les questions des deux poètes et provoque ainsi le jeu de répétition et de détournement. Les vers cités acquièrent alors une dimension structurelle : le dialogue recherché par le poète ne saurait avoir lieu sans la mention textuelle et explicite des vers de Rubén Darío. La citation qui semblait dessiner le bord du poème dépasse là aussi ses fonctions d'encadrement et devient véritablement un support sur lequel se tisse le poème. Et nous allons voir que, dans la poésie de José Emilio Pacheco, la citation ne se limite pas aux abords du texte. Elle est déplacée vers le centre du poème et se change en un noyau de sens pluriels qui lui sert de charpente.

La citation est, dans l'œuvre de José Emilio Pacheco, une forme de réécriture : très souvent elle apparaît sous la forme d'une traduction, en espagnol, de quelques lignes ou vers en langue étrangère, sortie de son contexte et employée sans référence exacte ni au texte ni à l'auteur à laquelle elle est empruntée. Par cet usage de la citation, le « récrivain » — pour reprendre le terme de Michel Lafon<sup>17</sup> — agit sur le texte antérieur : il le déplace, l'insère dans un nouveau contexte, et lui donne une signification nouvelle, comme l'explique Antoine Compagnon :

La citation est un énoncé répété et une énonciation répétante : en tant qu'énoncé, elle a un sens, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence première (t dans S1) ; en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens, « l'idée » qu'elle exprime dans son occurrence seconde (t dans S2). Rien ne permet d'affirmer que ces sens sont les mêmes ; au contraire, tout laisse supposer qu'ils sont différents, que le second porte au moins une marque de l'incitation, quelque « idée de répétition », ainsi disait Fontanier, puisque celle-ci est une transformation appliquée au premier énoncé, qui le fait signe<sup>18</sup>.

Chez José Emilio Pacheco, l'écriture est bien souvent réécriture et, au seuil de ses poèmes, sont présents d'autres auteurs, d'autres textes, avec lesquels l'auteur entame un dialogue. A l'intérieur même des poèmes, ce principe d'échange est maintenu : à de nombreuses reprises, l'auteur emploie la citation comme une unité de départ autour de laquelle va se créer le texte. Les mots de l'autre ne sont plus un cadre, qui introduit ou entoure le poème, mais une véritable charpente, qui reste apparente, puisque la citation est détachée du reste du poème par l'emploi des italiques. Bien souvent, cette marque typographique est le seul indice qui permet au lecteur de percevoir la trace de l'autre dans les textes. Ainsi averti de la présence d'une autre voix, il ne tient qu'à lui, s'il ne l'a pas reconnu, de partir en quête de ce texte premier. Bien souvent, l'objet cité devient le thème central de la réécriture : il est à la fois un pré-texte et un prétexte à partir duquel naît le nouvel objet poétique. Le poème « Gato » (« Chat ») en est un bon exemple :

Ven  
acércate más  
Eres mi *oportunidad*  
*de acariciar al tigre*  
— y de citar a Baudelaire (p. 138)

Viens  
approche-toi  
Tu es ma *chance*  
*de caresser le tigre*  
— et de citer Baudelaire (p. 155)

<sup>17</sup> Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>18</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 68.

Les vers en italiques semblent constituer le noyau cité dont il est question ; or, la seule reprise littérale du poète français, dans ce poème, est le verbe « Ven » situé à l'ouverture<sup>19</sup>. En revanche, l'expression attribuée par le poète à Baudelaire occupe spatialement le centre du texte : ce n'est pas l'animal évoqué qui importe, mais bien le fait d'introduire une autre voix. Nous ne sommes plus face à un signifiant (le mot *chat*) qui renverrait à un signifié du monde. Le chat n'est au monde que pour renvoyer « opportunément » à un signifié littéraire, le sonnet de Baudelaire. Dans cet exemple, la citation est explicitement reconnue : elle est revendiquée comme telle, et l'acte de citation devient le thème principal du poème. José Emilio Pacheco, en recourant continuellement à la citation, en la plaçant à des points stratégiques du poème (en exergue, ou au centre de celui-ci), s'efface devant les mots de l'autre, lui cède la parole, non pas pour célébrer l'auteur cité, encore moins pour faire surgir un contexte d'écriture distant et exotique, mais pour rendre visible le caractère collectif du langage poétique.

Cela est d'autant plus flagrant dans les poèmes où la citation est totalement détachée de son contexte premier (et où n'est faite aucune allusion ni à l'œuvre d'où elle vient ni à l'auteur auquel elle a été empruntée). Intégrée au texte second, absorbée par celui-ci, elle n'est ni hommage, ni commentaire : elle ne semble être que pure évocation poétique, rencontre de deux voix sur un même vers. Dans le poème « Remembranza » (« Souvenir »), c'est par un vers de « Muerte sin fin<sup>20</sup> », de José Gorostiza, que l'auteur ouvre son poème :

*En el bar, entre dos amargas copas,  
hacíamos planes  
para un futuro condenado a la inexistencia.  
Se elevaba del piano  
una canción.  
Es todo lo que resta de aquel momento  
(p. 84)*

*Au bar, au-dessus de deux coupes amères,  
nous tirions des plans  
pour un futur condamné à l'inexistence  
S'élevait du piano  
une mélodie qui est tout ce qui reste  
de ce moment  
(p. 149)*

La voix poétique de José Emilio Pacheco est empreinte de ses lectures et, loin de rechercher l'originalité, celui qui s'auto-désigne comme un anti-parricide de la littérature utilise les vers des autres comme autant de jalons. Les poèmes de Pacheco sont des lieux ouverts où sont convoqués des textes variés : la citation chez Pacheco tend à signifier le caractère communautaire de la langue poétique. En nous invitant à nous attarder sur le seuil des poèmes pour écouter d'autres voix, en allant jusqu'à utiliser les vers d'autres poètes comme charpente à ses propres constructions poétiques, José Emilio Pacheco semble rechercher l'effacement d'un « je » pour mieux revendiquer sa conception de la poésie comme un travail collectif.

Parmi les nombreuses activités littéraires de José Emilio Pacheco, j'ai mentionné celle de traducteur. Il me semble que cette pratique est essentielle, puisqu'en plus des traductions qu'il a publiées (il a traduit notamment Samuel Beckett, T. S. Eliot, Marcel Schwob, Oscar Wilde ou

<sup>19</sup> Le poème de Baudelaire s'ouvre ainsi : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ; / Retiens les griffes de ta patte, / Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / Mêlés de métal et d'agate. » Charles Baudelaire, *Œuvres*, éd. Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1931, p. 48.

<sup>20</sup> Le vers cité se trouve dans la deuxième partie de ce long poème. Voici le fragment d'où il est extrait : « ¿Qué puede ser —si no— si un vaso no? / Un minuto quizá que se enardece / hasta la incandescencia, / que alarga el arrebatado de su brasa, / ay, tanto más hacia lo eterno mínimo / cuanto es más hondo el tiempo que lo colma. / Un cóncavo minuto del espíritu / que una noche impensada, / al azar / y en cualquier escenario irrelevante / —en el terco repaso de la acera, / en el bar, entre dos amargas copas / o en las cumbres peladas del insomnio— / ocurre, nada más, madura, cae / sencillamente, / como la edad, el fruto y la catástrofe. » José Gorostiza, *Poesía y poética*, éd. Edelmira Ramírez, Madrid, Archivos, 1988, p. 68.

Tennessee Williams), cet exercice est venu très tôt se mêler à sa propre production littéraire. Exception faite de son premier livre poétique, constitué d'un seul long poème, tous les recueils de Pacheco présentent, à la fin, une section appelée « Aproximaciones », qui réunit des poèmes « traduits » à partir d'originaux (ou de traductions) plus ou moins éloignés historiquement et géographiquement. Pour l'élaboration de ces versions poétiques de textes antérieurs, le fait d'ignorer la langue source n'est pas envisagé comme un problème, mais plutôt, pour reprendre l'expression de Borges, comme un « oportuno desconocimiento ». La traduction est aussi, pour José Emilio Pacheco, une manière de déborder le cadre de sa formation et de son expérience littéraire : « Je verse des mots d'autres langues dans le vocabulaire auquel me confine mon pays, ma région, ma classe, mon âge, mon instruction, le parler de ma famille, ma maîtrise ou mon ignorance des deux langues, mon habileté ou mon inaptitude comme versificateur et prosateur en espagnol<sup>21</sup> ».

Au sujet de ces « Aproximaciones » Pacheco déclare :

Tout comme la refonte de ce qui a déjà été publié, la pratique de traduire de la poésie n'admet que deux positions discordantes. Je n'ai rien contre les traducteurs académiques mais mon intention est tout à fait distincte : produire des textes qui puissent être lus et jugés comme des poèmes en castillan, reflets et même commentaires autour de leurs originaux intacts et insurpassables. [...] Quelque part, ce ne sont pas, comme l'on pourrait le croire, des « traductions de traductions » mais des poèmes écrits à partir d'autres poèmes. Je considère ces travaux comme une œuvre collective qui devrait être anonyme et il me semble abusif de la signer. Cependant, quiconque souhaiterait les confronter avec d'autres interprétations verra que l'on ne peut pas non plus parler de plagiat<sup>22</sup>.

L'opération littéraire qui conduit à ces « Aproximaciones » — qui sont à la fois approximations et rapprochements — est menée « avec la conviction qu'en lisant un poème nous le rapprochons de notre époque et nous pouvons nous l'approprier pour lui donner une nouvelle vie. Les voix poétiques s'échangent au sein d'un cycle qui nie les limites du temps et de l'espace, et Pacheco a assumé pleinement la conception bien connue selon laquelle la poésie est faite par tous<sup>23</sup>. » Les « Aproximaciones » de *Irás y no volverás* présentent un éventail de pratiques variées : en plus des traductions littéraires (de Baudelaire, de Gérard de Nerval, entre autres), on trouve des poèmes « écrits à la manière de », qui mêlent dans un même espace textuel des époques, des langues, des mondes littéraires différents. José Emilio Pacheco aime à continuer des dialogues littéraires, fussent-ils inattendus : il récrivit par exemple une épigramme du poète nicaraguayen Ernesto Cardenal (qui a traduit Catulle et s'est inspiré de la forme de ses textes brefs), et l'intitula, sans craindre l'anachronisme : « Juego de espejos : Catulo imita a Ernesto Cardenal ». Partant du poème de Cardenal :

Me contaron que estabas enamorada de  
otro y entonces me fui a mi cuarto  
y escribí ese artículo contra el Gobierno  
por el que estoy preso<sup>24</sup>.

On me conta que tu étais amoureuse d'un autre  
et alors j'allai à ma chambre  
et j'écrivis cet article contre le Gouvernement  
pour lequel je suis prisonnier.

<sup>21</sup> José Emilio Pacheco, cité par Susana Zanetti, *art. cit.*, p. 3. La traduction est de moi.

<sup>22</sup> José Emilio Pacheco, « Nota », *Tarde o temprano*, Mexico, FCE, 1980, p. 10. La traduction est de moi.

<sup>23</sup> José Miguel Oviedo, « Las "aproximaciones" de José Emilio Pacheco », *Peru21.pe*, 24 avril 2010, consulté le 23 février 2011, <http://peru21.pe/impres/noticia/aproximaciones-jose-emilio-pacheco/2010-04-24/273440>. La traduction est de moi.

<sup>24</sup> Ernesto Cardenal, *Epigramas*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1972, p. 20 ; pour la version française : *Epigrammes*, Norbert-Bertrand Barbe (tr.), Mouzeuil-Saint-Martin, Bès éditions, 2001, p. 10.

José Emilio Pacheco, déguisé en Catulle, propose à son tour :

Me dijiste que amabas a Licinio  
y escribí ese epigrama contra César  
por el que voy camino del destierro (p. 121)

Tu me dis que tu aimais Licinius  
et j'écrivis cette épigramme contre César  
pour lequel je prends le chemin de l'exil.

Deux ans après la publication de cette version, Gabriel Zaid, poète et essayiste mexicain, contemporain de Pacheco, publie dans son recueil *Cómo leer en bicicleta*, une autre transformation, nettement plus satirique, de cet épigramme :

Me dijiste que ya no me querías.  
Intenté suicidarme gritando ¡Muera el PRI!  
Y recibí una ráfaga de invitaciones<sup>25</sup>.

Tu me dis que tu ne m'aimais plus.  
J'essayai de me suicider en criant : À mort, le PRI !  
Et je reçus une rafale d'invitations.

Ces quelques exemples extraits de *Irás y no volverás* nous permettent de partager l'affirmation de José Miguel Oviedo selon laquelle « [l]a poésie de Pacheco [...] repose sur une conviction iconoclaste, écrire la poésie ne peut être que la réécrire, la répéter en insinuant quelque variante qui la justifie et l'actualise. Par ce procédé, le geste individuel du poète s'inscrit dans le cadre l'une tradition et la prolonge en la réinterprétant<sup>26</sup> ».

La poésie de José Emilio Pacheco dépasse les frontières : même si la Mexico contemporaine est au centre du cadre, celui-ci est débordé par d'incessants va-et-vient dans le temps et dans l'espace. L'écriture même montre, avec ces seuils qui s'allongent et se multiplient, avec les successives réécritures du texte, que le poème n'est pas un univers clos, mais un lieu de passage, de dialogue, ou « tout instant est transition ». Enfin, le recours à l'intertextualité, chez le poète, acquiert une dimension structurelle : la citation devient la charpente d'un nouveau texte, qui lui-même pourra être repris dans la construction d'un nouvel édifice de sens. Ce débordement du cadre, dans l'œuvre de Pacheco, s'inscrit dans la cohérence d'une pensée qui refuse de voir la poésie comme gravée à jamais dans la pierre et qui continue de revendiquer le caractère mouvant et collectif de l'écriture :

Contra Harold Bloom

Al doctor Harold Bloom lamento decirle  
que repudio lo que él llamó "la ansiedad de las influencias".  
Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines.  
Por el contrario,  
no podría escribir ni sabría qué hacer  
en el caso imposible de que no existieran  
*Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol, Recuento de poemas.*<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Gabriel Zaid, « Transformaciones », *Cuestionario, 1951-1976*, Mexico, FCE, 1976. p. 162. La traduction est de moi.

<sup>26</sup> José Miguel Oviedo, « José Emilio Pacheco : la poesía como Ready-made », *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, dir. Hugo Verani, Mexico, Era, 1994, p. 54.

<sup>27</sup> José Emilio Pacheco, *Siglo pasado (desenlace)*, Mexico, Era, 2000, p. 50. Nous proposons la traduction suivante :

Au Professeur Harold Bloom je suis navrée de dire  
que je rejette ce qu'il a appelé « l'anxiété de l'influence ».  
Moi, je ne cherche pas à tuer López Velarde, ni Gorostiza, ni Paz, ni Sabines.  
Au contraire,

## Bibliographie

- BALLART, Pere. « Entre estética y semiótica : unas notas sobre el marco ». VILLANUEVA, Darío, Antonio Monegal et Enric Bou (dir.). *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid : Castalia, 1999 : 51-65.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres*. LE DANTEC, Yves-Gérard (éd.), Paris : Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1931.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Vérone : Mondadori, 1993 [Turin : Einaudi, 1972].  
— *Les villes invisibles* (Jean Thibaudeau, tr.). Paris : Seuil, 1996.
- CAMPOS, Marco Antonio. « Las lecciones de José Emilio », *Alforja* 38 (2006) : [http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia\\_38.pdf](http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia_38.pdf) [consulté le 21 janvier 2013].
- CARDENAL, Ernesto. *Epigramas*. Buenos Aires : Carlos Lohlé, 1972.  
— *Epigrammes* (Norbert-Bertrand Barbe, tr.). Mouzeuil-Saint-Martin : Bès éditions, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.  
— « Structure and Functions of the Title in Literature », *Critical Inquiry* 14 / 4 (1988) : 692-720.
- GOROSTIZA, José. *Poesía y poética*. RAMIREZ, Edelmira (éd.). Madrid : Archivos, 1988.
- LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris : Seuil, 1990.
- LARROUX, Guy. « Le cadre : un concept pour la poétique du récit », *Narratologie* 2 (1999) : 13-26.
- MANSAU, Andrée (dir.). *Mises en cadres dans la littérature et dans les arts*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- OVIEDO, José Miguel. « Las “aproximaciones” de José Emilio Pacheco », *Peru21.pe* (24 avril 2010), <http://peru21.pe/impres/impres/noticia/aproximaciones-jose-emilio-pacheco/2010-04-24/273440> [consulté le 23 février 2011].
- PACHECO, José Emilio. *Irás y no volverás*. Mexico : FCE, 1973.  
— *Tarde o temprano*. Mexico : FCE, 1980.  
— *Le passé est un aquarium* (Gérard de Cortanze, tr.). Paris : la Différence, 1991.
- VERANI, Hugo (dir.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Mexico : Era, 1994.
- ZAID, Gabriel. *Cuestionario, 1951-1976*. Mexico : FCE, 1976.
- ZANETTI, Susana. « Traducciones, versiones y homenajes en la poesía de José Emilio Pacheco », *Orbis Tertius* XV / 16 (2010) : <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/articulos/01-zanetti> [consulté le 21 janvier 2013].

## À propos de l'auteur

Entre 2006 et 2009, Anne Garcia a étudié au Colegio de México où elle a obtenu une Maestría en Traducción. Titulaire d'un Master II en Études Hispaniques (Université Paris-Est Créteil 2011) et Agrégée d'espagnol, Anne Garcia est actuellement doctorante contractuelle à l'Université Paris-Est Créteil. Elle participe aux activités du Centre de Recherche Européen d'Études Romanes

---

je ne pourrais écrire ni ne saurais que faire  
dans l'impossible éventualité où n'existeraient pas  
*Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol, Recuento de poemas.*



(CREER) et enseigne la littérature hispano-américaine. Sa thèse, dirigée par Graciela Villanueva, porte sur la réécriture (de soi, des autres) dans l'œuvre de José Emilio Pacheco.

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de *Quaderna*. Les textes figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de *Quaderna*, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.