Traduire la poétique de l'ambiguïté de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti ?

Translating the "Poetic of Ambiguity" in Juan Carlos Onetti's Los adioses

Marta Álvarez Izquierdo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/5027>

DOI : 10.4000/itineraires.5027

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Marta Álvarez Izquierdo, « Traduire la poétique de l'ambiguïté de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti ? », *Itinéraires* [En ligne], 2018-2 et 3 | 2019, mis en ligne le 20 février 2019, consulté le 18 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/5027> ; DOI : 10.4000/itineraires.5027

Ce document a été généré automatiquement le 18 juin 2019.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Traduire la poétique de l'ambiguïté de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti ?

Translating the “Poetic of Ambiguity” in Juan Carlos Onetti’s Los adioses

Marta Álvarez Izquierdo

- 1 Écrivain uruguayen, Juan Carlos Onetti est né en 1909 à Montevideo. Il publie son premier roman, *El pozo*, en 1939. Après avoir fondé l'univers cruel et attirant de sa ville fictive, Santa María, dans son roman *La vida Breve* en 1950, il publie en 1954 *Los adioses*. Il s'agit de l'histoire d'un homme qui arrive dans un village de montagne où vont se soigner les personnes malades. Le personnage refuse d'assimiler sa vie à celle des malades du sanatorium et s'isole. Il n'existe que pour les lettres qu'il reçoit de deux femmes différentes qui viendront aussi lui rendre visite, et qui deviennent rapidement son seul lien avec le monde extérieur.
- 2 Par sa manière d'aborder le matériel textuel, par sa conception nouvelle et révolutionnaire de la littérature, ainsi que par son emploi de la langue, l'œuvre onettienne marque une évolution dans la littérature latino-américaine.
- 3 Pour Onetti, il devient nécessaire de créer une littérature plus en accord avec l'homme du xx^e siècle, une littérature qui soit capable d'exprimer cette nouvelle réalité :

De la misma manera que las formulas económicas tradicionales del industrialismo no pueden resolver los problemas de la revolución tecnológica, el realismo burgués (o si se quiere, el realismo industrial, *tout court*) no puede proponer las preguntas y respuestas límite de los hombres de hoy¹. (Fuentes 1969 : 18)
- 4 Notre propos, à travers l'étude de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, est d'analyser les procédés narratifs employés, qui visent à créer une poétique de l'ambiguïté dans la diégèse et dans le discours, c'est-à-dire un ensemble de mécanismes qui expriment l'ambiguïté littéraire, devenant ainsi un élément fondateur d'une nouvelle esthétique. *Los adioses* a été traduit en français par Louis Jolicœur et publié par Christian Bougeois en 1998² sous le titre *Les Adieux*. En étudiant le texte d'Onetti et la traduction publiée en France, nous abordons la question de la traduction de la poétique de l'ambiguïté de *Los adioses*. La traduction française restitue-t-elle le texte original ? Le lecteur français a-t-il accès au même univers que le lecteur espagnol ? L'étude de la duplicité du récit, en

abordant le texte et les deux essais critiques qui ont été publiés dans la version espagnole à la suite du roman (nous emploierons le terme d'hypertexte de Gérard Genette³ pour nous référer à ces deux essais), nous conduit à mettre en évidence la fonction du regard dans l'écriture, essentielle lors de la création, mais qui participe aussi à la déconstruction du récit. Ces deux axes d'étude nous permettent d'observer la manière dont l'imaginaire du traducteur peut représenter un filtre qui écarte la traduction du texte original.

***Los adioses* : un récit bouleversé**

La duplicité du récit

- 5 Dans *Los adioses*, entre le lecteur et la narration surgit le narrateur témoin, qui se trouve dans une situation similaire à celle du lecteur, c'est-à-dire qu'il ne connaît rien du protagoniste quand il le voit pour la première fois : « J'aurais préféré ne voir de l'homme que ses mains, la première fois qu'il entra au bistrot ; des mains lentes, hésitantes et maladroites, qui bougeaient sans conviction, longues et pâles, s'excusant de leur nonchalance⁴. » (*Les adieux* : 15). Ainsi commence le récit.
- 6 Le narrateur est le propriétaire d'un bistrot qui fait aussi office d'épicerie et de bureau de poste. Son prénom n'apparaît jamais, et nous n'avons presque aucune information sur lui, si ce n'est qu'il est le propriétaire du bar, qu'il a été malade (« [...] j'habite ici depuis quinze ans et que depuis douze ans je me débrouille avec trois quarts de poumon⁵ » (*Les adieux* : 16), et qu'il a une sorte de facilité pour deviner le pronostic des malades : « L'infirmier sait que je ne me trompe pas ; quand il vient manger ou jouer aux cartes, il m'interroge toujours sur les nouveaux venus, il se moque avec moi de Castro et de Gunz. [...] Je ne peux pas expliquer pourquoi j'ai ce flair [...] » (*Les adieux* : 16).
- 7 Le narrateur de *Los adioses* raconte une brève histoire qui commence par l'arrivée d'un homme atteint de tuberculose dans un village des montagnes de la Sierra et qui s'achève tout de suite après le suicide de l'homme.
- 8 Comme le narrateur, l'homme n'a pas de nom ni de prénom ; tout au long du roman il est « l'homme » ; « le nouveau » ; « le type⁷ » : « Elles parlaient de l'homme car, pendant plusieurs semaines, bien que d'autres passagers fussent arrivés, il continua d'être "le nouveau"⁸ » (*Les adieux* : 28). L'homme malade, personnage sur lequel se centre et se concentre tout le récit, refuse sa maladie ; il ne veut pas s'identifier aux autres malades, et mène une vie solitaire et taciturne. Il ne vit que pour les lettres qu'il reçoit de deux personnes différentes. Il aura aussi plusieurs visites, de deux femmes.
- 9 Nous ne savons pas avec certitude qui sont ces deux femmes qui resteront anonymes tout au long du récit, mais le narrateur, au fil du texte, nous fait comprendre que la plus vieille est sa femme, et la plus jeune sa maîtresse. Nous aurons juste une information sur la jeune fille, et c'est le malade lui-même qui nous la livre. Elle avait décidé de dépenser l'argent d'un héritage pour la guérison du malade : « Et elle, discrètement, elle est sortie sur la galerie pour que je ne la voie pas pleurer. C'est dommage, bien sûr ; elle s'était rendue responsable de ma guérison, de mon bonheur. Elle a hérité de sa mère et elle a eu le caprice de tout dépenser comme ça, pour me guérir⁹ » (*Les adieux* : 133-134). Le reste demeurera une énigme.
- 10 Tout dans le récit incite le lecteur à penser que le malade mène une double vie, c'est-à-dire qu'il entretient deux relations amoureuses : une avec la femme plus âgée, et une

seconde avec la jeune fille. Mais cette évidence qu'est la double vie amoureuse du malade ne provient que des rumeurs et des suppositions des gens du village : « [...] [ils] occupaient leur temps à imaginer des scènes de la vie provocante de l'homme et de la jeune fille enfermés là-haut, outrageusement extérieurs au monde¹⁰ » (*Los adieux* : 128). Aucune certitude ne ratifie cette double relation.

- 11 Toutefois, dans le récit, il n'y a pas que les commentaires, les faits se succèdent ; les visites des deux femmes, le départ pour la maison de la montagne, et les fausses analyses ainsi que les mauvaises interprétations et les jugements se multiplient.
- 12 Depuis le début du texte nous retrouvons un symbole de cette duplicité dans les deux lettres :

Deux sortes d'enveloppes l'intéressaient ; il y avait celles qui étaient écrites d'une main de femme, avec des lettres longues et rondes et avec des majuscules qui ressemblaient à un signe musical et des z semblables au chiffre trois. Et il y avait les enveloppes qui le faisaient obéir à Gunz et prendre le car ; elles provenaient aussi, manifestement, d'une femme. Elles étaient longues, couleur de bois, avec presque toujours un pli marqué au milieu, écrites avec une vieille machine aux caractères sales et inégaux¹¹. (*Los adieux* : 27)

- 13 L'homme ne vit que pour les deux lettres qu'il reçoit régulièrement, une de chacune des femmes : « [...] je sus immédiatement que les enveloppes brunes écrites à la machine venaient d'elle et que le calme serein de son visage m'avait été annoncé [...] »¹² (*Los adieux* : 69). Ces deux lettres présentes tout au long du récit symbolisent les deux relations. Il ne cessera de les recevoir qu'à la fin du récit, après la deuxième et dernière visite de la femme, lorsque la jeune fille reste auprès de lui pour le soigner.
- 14 Comme l'affirme Josefina Ludmer (1977), au fil du texte, le récit se construit donc sur cette duplicité, cette tromperie, ce triangle amoureux. Cependant, à la fin du roman, après le suicide du malade, le narrateur lit deux lettres qu'il n'avait pas données au malade, qu'il avait gardées au fond d'un tiroir. La seconde est révélatrice. Écrite par la femme la plus âgée, elle précise :

Et que puis-je faire, moi, surtout maintenant, puisque en fin de compte elle est ton sang et elle désire dépenser généreusement son argent pour te rendre la santé. Je n'oserais jamais dire qu'elle est une intruse, car tout bien considéré c'est moi qui m'interpose entre vous. Et je ne peux croire que tu puisses dire de bon cœur que ta fille est l'intruse, puisque moi je t'ai si peu donné, j'ai même plutôt été un embarras¹³. (*Los adieux* : 143-144)

- 15 Avec ce dévoilement, nous voyons, dans un premier temps, qu'il y a un renversement de fonctions chez les personnages féminins. Tout au long du récit la narration présente la femme la plus âgée comme la victime, comme si elle était l'épouse du malade infidèle, qui plus est aux yeux de tout le village. Pendant ce temps, la jeune fille apparaît comme la coupable de cette trahison dans ce triangle amoureux. Or, avec la découverte de cette lettre, s'opère un bouleversement ; la jeune fille que le narrateur nous présente comme coupable, devient la fille bienfaisante du malade, qui se sacrifie pour le soigner.
- 16 À travers les exemples cités et leur traduction en français, nous voyons bien que la traduction française restitue cet univers duplice du texte onettien. Toutefois, l'édition de *Los adioses* ne s'arrête pas là et le texte d'Onetti est suivi par un essai critique et par la réponse d'Onetti à son auteur, ce que nous désignons comme « hypertexte », qui devient tout aussi important que le texte en lui-même, par la réflexion qu'il expose et les clés de lecture de *Los adioses* qu'il présente.

Texte et hypertexte

- 17 Dans l'édition que nous étudions, le récit de *Los adioses* est suivi par un essai critique de Wolfgang Luchting qui, à partir de la lettre, et supposant que ce qu'elle dévoile à la fin du roman (à savoir, que la jeune femme est la fille du malade) soit vrai, pose plusieurs questions :
- [...] ¿cómo es posible entonces que la mujer no conozca a "la hija"? Más aún, ¿cómo puede incluso odiarla?
- Otra vez, la pregunta misma demuestra cuánto Onetti supo engañarnos; pues no se dice en ningún momento en la novela que "la" mujer sea "su" mujer, la del atleta. Ni hablar de que se la designe como "la" o "su" esposa. Es perfectamente posible que ella solamente haya sido su conviviente; en efecto, puede ser su amante. Lo que haría de la hija el producto de un idilio anterior del atleta con otra mujer¹⁴. (*Los adioses* : 118)
- 18 Il est vrai que le récit laisse beaucoup de points obscurs et contient de nombreuses hypothèses et ellipses. Mais Wolfgang Luchting va plus loin dans son analyse et se pose la question suivante : « ¿Qué pasa si la muchacha no es la hija del hombre? ¿Si éste le ha mentido a la mujer, aunque fuese sólo para tener su tranquilidad y, por supuesto, para mantener sus amores con las dos?¹⁵ » (*Los adioses* : 121-122). S'il est vrai que depuis le début du récit le lecteur a été trompé, la lettre pourrait donc être une manipulation de plus. Dans ces conditions, comme le suggère le critique, le malade aurait pu mentir et dire à la femme que la jeune fille était sa fille sans qu'elle le soit, pour pouvoir maintenir une liaison. Dans cette hypothèse, il aurait deux relations amoureuses et le triangle amoureux réapparaît.
- 19 Les complications ne s'arrêtent pas là et les liaisons sont beaucoup plus troubles. Dans notre édition, une brève réponse d'Onetti est publiée à la suite de l'essai critique de Wolfgang Luchting :
- Pero sigue faltando una media vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacer girar. Lo importante es que gracias a Herr Wolfgang Luchting, mi amigo y cofrade, nos vamos acercando¹⁶. (*Los adioses* : 123)
- 20 La jeune femme est peut-être effectivement la fille du malade, mais aussi sa maîtresse. Il s'agirait alors d'une relation incestueuse, mais cela ne reste qu'une hypothèse. La réponse d'Onetti montre en tous les cas que l'essai de Wolfgang Luchting nous rapproche de la « vérité » mais que la vérité n'a pas encore été dévoilée. La complexité se densifie, les possibilités sont multiples, et nous avons, en tant que lecteur, notre propre hypothèse : il se pourrait que la jeune fille soit la belle-fille du malade, ce dernier ayant épousé sa mère dans le passé. Dans ce cas, il s'agirait d'une relation incestueuse, mais d'un autre ordre, cette fois-ci symbolique.
- 21 L'hypertexte nous ramène à une autre dimension, l'essai critique de Wolfgang Luchting nous fait réfléchir à la possibilité d'autres explications. Il n'y a pas une interprétation finale et le texte reste ouvert. Or, l'ouverture narrative que représentent ces deux essais critiques n'existe pas dans la version française et le lecteur français, n'a accès ni à l'essai critique de Wolfgang Luchting ni à la réponse d'Onetti¹⁷.
- 22 Nous considérons que les deux essais qui suivent le texte de *Los adioses* sont aussi importants que le texte et qu'ils forment un tout auquel le lecteur français n'a pas accès. Il ne retiendra qu'une seule version de l'histoire, celle livrée par le narrateur, et surtout il

ne connaîtra pas la dernière réflexion que l'auteur lui-même a faite sur son œuvre. Le lecteur français a donc, à nos yeux, accès à une version inachevée de *Los adioses*.

La fonction du regard dans l'écriture

Incertitude narrative

- 23 Au départ, le narrateur apparaît donc comme un témoin qui observe et qui rapporte ce qu'il voit et les conclusions auxquelles il arrive. La narration est faite en focalisation externe, c'est un point de vue qui vient de l'extérieur, de ce qu'il observe. Mais ce qui est dit dans le récit ne correspond pas seulement à ce qu'il voit, sait et suppose. Il ne se limite pas à décrire ce qu'il a observé. Il interprète constamment ce qu'il voit : il estime, déduit, corrige. Il devient un narrateur omniscient qui intériorise tout ce qu'il observe. À certains moments, même si nous savons qu'il met en place le récit à partir de sa position externe, en tant qu'observateur, en focalisation interne, il décrit les sentiments et les pensées de l'homme :

[...] pero solamente usaba el ómnibus para volver al hotel cuando llevaba en el bolsillo uno de los sobres escritos a máquina. Y no por la urgencia de leer la carta, sino por la necesidad de encerrarse en su habitación, tirado en la cama con los ojos encogidos en el techo, o yendo y viniendo de la ventana a la puerta, a solas con su vehemencia, con su obsesión, con su miedo a la esperanza, con la carta aún en el bolsillo o con la carta apretada con otra mano o con la carta sobre el secante verde de la mesa, junto a los tres libros y el botellón de agua nunca usado¹⁸. (*Los adioses* : 23-24)

- 24 Une des ressources qu'il emploie pour élargir ses connaissances sur l'homme est donc l'omniscience narrative. Mais les informations qu'il nous donne sur la conscience de l'homme ne sont pas certaines, il colore le récit avec son imagination, et c'est pour cette raison qu'il fait des affirmations telles que :

[...] yo mismo, ocupado por la atención del almacén, le entregaba las cartas a ciegas, desinteresado. Pero no del todo ; porque el imaginado duelo continuaba y por las noches, cuando el almacén quedaba vacío o con sólo un grupo de hombres y mujeres [...], yo me dedicaba a pensar en él, le adjudicaba la absurda voluntad de aprovechar la invasión de turistas para esconderse de mí [...]¹⁹. (*Los adioses* : 38-39)

- 25 Onetti fait entrer le lecteur dans la conscience du narrateur qui le guide dans une version crédible des faits qu'il accepte sans hésiter. Mais, comme le suggère la fin du récit, le narrateur situe l'histoire et les personnages dans un domaine incertain. Le critique Omar Prego l'indique très justement :

Toda la óptica de la novela está teñida, entonces, por prejuicios, por la mediocridad, por los temores y por las fobias del bolichero. Ese individuo, que también es un personaje, nos obliga a aceptar, nos impone su punto de vista y al mismo tiempo nos aconseja, muy a la sordina, que desconfiemos de lo que nos cuenta. Pero el lector no tiene otro camino que aceptar su versión. Y jugar al descarte. El lector tiene que meterse en la historia, tiene que participar, como se dice ahora, y nunca estará seguro de nada, salvo de los hechos primarios. Pero ¿qué significan los hechos en su crudeza total, en su desnudez? Nada. Son simples gestos que es preciso traducir, descifrar, darles sentido. No hay trampa ninguna en la novela. El lector se convierte en cómplice²⁰. (Prego 1973 : 1)

- 26 De cette façon, lentement et avec les contributions de différents points de vue, de différentes sources, et de l'imagination, la prédiction initiale faite par le narrateur se transforme en vérité absolue. Alors que cette certitude est admise, quelques lignes d'une

lettre écrite par la femme et oubliée au fond d'un tiroir, viennent l'anéantir d'une manière implacable. Selon José Luis Coy (1974), c'est à ce moment-là, pour réduire son sentiment de culpabilité, que le narrateur commence à faire le récit rétrospectif, pour reconstruire les étapes qui l'ont conduit inévitablement à l'erreur. Ce qui justifie son récit.

- 27 Le dénouement de *Los adioses* est inespéré et bouleverse complètement l'intrigue. Toute la fiction que le narrateur s'était attardé à créer, toute l'intrigue du triangle amoureux s'évanouit, se « déconstruit » avec l'apparition de la lettre révélatrice.
- 28 Le procédé narratif que met en place Onetti consiste à intercaler entre le lecteur et la matière narrative un élément qui, d'une certaine façon, participe à l'action : le narrateur-témoin lui-même. Ce dernier se trouve, semble-t-il, dans la même situation que le lecteur et ne connaît rien sur le personnage. Cependant, Onetti fait en réalité entrer le lecteur dans la conscience d'un narrateur qui, loin d'être quelqu'un d'extérieur, objectif et naïf, le guide dans une version crédible, sans qu'à aucun moment le lecteur ne mette en doute sa crédibilité.
- 29 Comme nous l'avons vu, le narrateur impose ainsi petit à petit son point de vue. Entre le matériel narratif et le lecteur s'intercale un narrateur qui module le récit à son aise. Le lecteur le suit sans s'en rendre compte, accepte les mêmes préjugés, tombe dans les mêmes erreurs et devient complice.
- 30 Avec la lettre révélatrice, nous découvrons aussi un autre visage du narrateur témoin. Tout au long du récit, il apparaît comme un narrateur insignifiant qui observe le malade derrière le comptoir, cependant, à la fin du récit, il affirme :
- Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado²¹. (*Los adioses* : 99)
- 31 Nous voyons qu'il y a un renversement de fonctions ; le narrateur apparaît à la fin du texte comme un dieu tout-puissant capable, avec son récit, de tromper le lecteur. Il se pose ici en tant que créateur. Il se voit comme un être supérieur, le seul à avoir lu la lettre, le seul à connaître la vérité. Conscient de son pouvoir créateur, il a fait de nous, lecteurs, ses complices.

Le regard créateur

- 32 Le narrateur de *Los adioses* est, au premier abord, un observateur. L'histoire factuelle, les faits tels que l'arrivée de l'homme, la réception des lettres, les visites des femmes, nous sont rapportés grâce à son regard, et n'existent donc qu'à travers le regard du narrateur. Ses observations l'amènent à interpréter ce qu'il voit et à créer le récit.
- 33 Le regard a un rôle essentiel dans la création de ce récit. La preuve en est que tous les événements certains de l'histoire, tels que la découverte de la lettre de la femme, la lecture de celle-ci, et donc la révélation de la véritable relation de l'homme et de la jeune fille, nous sont rapportés par le narrateur grâce au regard.
- 34 Le champ lexical correspondant acquiert une grande importance au fur et à mesure que le récit avance. Dans un premier temps, c'est le regard qui attire l'attention du lecteur par la place privilégiée qu'il occupe. Ainsi, le verbe *voir* conjugué dans toutes ses formes et temps, mais surtout à la première personne du singulier, revient constamment : « Lo veía

llenar el vaso y vaciarlo en silencio²² » (*Los adioses* : 22) ou encore « Continuaba viéndolo entrar cada mediodía, al almacén²³ » (*Los adioses* : 26) ; « [...] a veces yo lo veía pasar, con su vestimenta²⁴ » (*Los adioses* : 39).

- 35 D'après le *Le Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, voir, c'est percevoir les images des objets grâce au sens de la vue, c'est percevoir par les yeux. Cependant, le verbe voir est aussi utilisé au sens figuré, et signifie alors « représenter par la pensée, imaginer » : « Empecé a verlo en el hall con mesitas encarpetadas del bar, mirando un libro o un diario, aburrido y paciente, admitiendo, supersticioso, que bastaba exhibirse vacío y sin memoria [...] » (*Los adioses* : 25). Cet emploi du verbe voir est troublant. Cette phrase se trouve au début du récit, le lecteur ne sait certainement pas que le narrateur ne voit pas ce qui se passe dans les salles de l'hôtel, puisqu'il se trouve dans le bistrot. Il apprend ce qui se passe à l'extérieur du bistrot à travers d'autres témoignages. Cet emploi du verbe voir est, en effet, à prendre au sens figuré car il correspond ici à « voir dans l'imagination ». Cependant cela n'est pas précisé et reste incertain pour le lecteur.
- 36 Le regard ne constitue pas une limite pour le narrateur, c'est-à-dire qu'il décrit des choses qu'il ne connaît pas ou qu'il ne peut observer, ses connaissances ou ses affirmations allant au-delà de son champ visuel. Il a d'autres sources d'information et son imagination n'a pas de limites. Ainsi, le narrateur affirme qu'il voit des images, des scènes du passé du malade, alors qu'il les imagine.
- 37 Nous voyons donc que pour créer le récit, il y a d'autres éléments qui s'ajoutent au regard, comme le filtre de la mémoire, de l'imagination ou le filtre du point de vue. Ceci montre de manière significative que le regard du narrateur ne correspond pas à un regard de simple observateur. Le regard est donc un élément essentiel dans la diégèse puisqu'il est posé comme nécessaire pour raconter l'histoire. Toutefois, nous voyons que même si au premier abord le regard par lequel naît le récit est une source d'information certaine, ce n'est pas toujours le cas.
- 38 Le regard a une fonction créatrice très importante dans la diégèse. Pourtant, à plusieurs reprises, le narrateur fait un clin d'œil au lecteur puisque le regard acquiert une fonction destructrice en ce sens que, à cause du point de vue du narrateur, il déconstruit une image ou pose comme réalité visuelle quelque chose qui est de l'ordre de son imagination, ce qui laisse planer le doute. Comme Doris Rolfe l'affirme dans son étude sur *Los adioses* (1974), l'ambiguïté du regard devient alors remarquable, son interprétation et son sens sont équivoques. Nous ne savons pas quelle description visuelle provient d'une image objective, et laquelle provient d'une image créée par l'imagination du narrateur.
- 39 Or, si nous observons les choix du traducteur, nous pouvons constater qu'il ne respecte pas toujours la poétique de l'ambiguïté que l'auteur construit à partir du regard du narrateur. En ce qui concerne la citation précédente, dans laquelle le verbe voir a été employé au sens figuré, nous constatons que le traducteur a fait le choix de traduire « lo veía » par « je l'imaginais », ce qui correspond bien à la réalité, car comme nous l'avons évoqué, il s'agit bien de l'imagination du narrateur qui se représente le malade dans le hall de l'hôtel. Mais le terme *imaginer* ne convient pas, car en remplaçant le verbe voir par *imaginer*, la phrase perd toute l'ambiguïté créée par l'emploi du verbe polysémique voir. Ce choix de traduction rompt l'ambiguïté de la narration. Pour le lecteur français, il n'y a pas d'ambiguïté possible, il sait que le narrateur imagine. Ces exemples sont multiples :
- [...] y poco a poco empecé a verlo, alto, encogido, con la anchura sorprendente de su esqueleto, en los hombros, lento pero sin cautela, equilibrándose entre formas especiales de la timidez y el orgullo, comiendo aislado en el salón del hotel, siempre

junto a una ventana, siempre torciendo la cabeza hacia la indiferencia de la sierra y de las horas, huyendo de su condición, de caras y conversaciones recordatorias²⁶. (*Los adioses* : 25)

- 40 Dans cet exemple, le traducteur a choisi de traduire le verbe *voir* (« empêcé a verlo »), par « je commençais à me le représenter ». Une fois encore, la poétique de l'ambiguïté n'est pas respectée et il est évident que pour le lecteur français, le narrateur se représente le malade dans son imagination, puisque ce sont des scènes qui ont lieu en dehors de son champ visuel. Tandis que pour le lecteur espagnol, l'incertitude persiste. Le choix de l'auteur pour l'emploi du verbe *voir* est intentionné et délibéré et c'est en partie grâce à l'ambiguïté de son emploi qu'il crée cet univers.
- 41 Dans *Los adioses*, l'ambiguïté est présente partout, même au sein du regard, élément qui est en principe précis et objectif. *A priori*, soit nous avons vu quelque chose, soit nous n'avons rien vu. Mais le narrateur de *Los adioses* situe le regard à un niveau intermédiaire, celui de l'ambiguïté.
- 42 Le lecteur français sait depuis le début ce qui est de l'ordre de l'imagination et ce qui est de l'ordre du champ visuel concret. Il n'y a pas de doute possible, d'autant que ces deux exemples sont tirés du début du texte et la traduction française rompt donc dès le début la poétique de l'ambiguïté que l'auteur a construite.

* * *

- 43 À travers le point de vue et les techniques que nous avons analysées, Onetti nous immerge dans un monde trivial, dans lequel, nous, lecteur, nous nous laissons aller, nous nous laissons guider par les faits anecdotiques, par l'investigation faite dans l'obscurité d'un protagoniste paradoxal, et à la fin, nous avons la sensation que jamais nous ne pourrions le cerner. Il y aura toujours une vérité qui échappe, une vérité qui pourrait expliquer et sa vie et sa mort. C'est dans cette profonde ambiguïté que réside le récit, une indéchiffrable ambiguïté qui se transforme en essence du récit. Une ambivalence très significative car elle correspond à un choix esthétique, à une volonté artistique qui prouve à quel point la parole a un pouvoir créateur.
- 44 L'énigme persiste à la fin du récit et il nous reste une vision dénaturée et une histoire inachevée. L'ambiguïté s'érige en intention esthétique. Toutefois, comme nous avons pu le voir à travers notre étude, le lecteur français n'a pas accès au même imaginaire, les choix de traduction conduisant au fait qu'il n'a pas la même vision de l'univers qu'a créé l'auteur et qu'il n'a donc pas la possibilité de rentrer totalement dans cet imaginaire ambigu. Dans la traduction française, c'est la traduction des mots qui a été privilégiée, mais elle ne restitue pas l'univers onettien.

BIBLIOGRAPHIE

Coy, José Luis, 1974, « Notas para una revalorización de Juan Carlos Onetti : *Los adioses* », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 292-294, p. 488-514.

Fuentes, Carlos, 1969, *La nueva novela hispanoamericana*, México D.F., Cuadernos de Joaquín Mortiz.

Genette, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

Ludmer, Josefina, 1977, *Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Le Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, 1993, Paris, Larousse.

Onetti, Juan Carlos, 1975, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Editorial Arca, Calicanto.

Prego Gadea, Omar, « Onetti »", *Ahora*, 3 juin 1973, 2^e section, p. 1.

Rolfe, Doris, 1974, « La ambigüedad como tema de *Los adioses* », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 292-294, p. 480-487.

Corpus

Onetti, Juan Carlos, [1954] 2003, *Los adioses*, Barcelone, Editorial Seix Barral.

Onetti, Juan Carlos, 1998, *Les Adieux*, trad. Louis Jolicœur, Paris, Christian Bourgois Éditeur.

NOTES

1. « De la même façon que les formules économiques traditionnelles de l'industrialisation ne peuvent plus résoudre les problèmes de la révolution technologique, le réalisme bourgeois (ou si l'on préfère, le réalisme industriel, tout court) ne peut pas poser les questions et donner les réponses des hommes d'aujourd'hui » (nous traduisons).

2. Je me référerai désormais à cette édition pour toutes les traductions de *Los adioses*.

3. Nous avons fait le choix du terme « hypertexte » pour faire référence à l'essai de Wolfgang Iser et à la réponse d'Onetti publiés à la suite de *Los adioses*, dans la mesure où ces deux essais contribuent à la construction d'une nouvelle version du roman, transforment en quelque sorte le texte initialement publié par Juan Carlos Onetti.

4. « Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada » (*Los adioses* : 17).

5. « [...] hace quince años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pulmón [...] » (*Los adioses* : 18).

6. « El enfermero sabe que no me equivoco; cuando viene a comer o a jugar a los naipes me hace siempre preguntas sobre las caras nuevas, se burla conmigo de Castro y de Gunz [...]; no puedo decir por qué acierto [...] » (*Los adioses* : 18).

7. « el hombre », « el nuevo », « el tipo ».

8. « Hablaban del hombre porque durante muchas semanas, aunque llegaron otros pasajeros, continuó siendo "el nuevo" [...] » (*Los adioses* : 24).

9. « Y ella, a escondidas, salió a la galería para que yo no la viera llorar. Está mal, claro; ella se había hecho responsable de mi curación, de mi felicidad. Heredó un dinero de la madre y tuvo el capricho de gastarlo en esto, en curarme » (*Los adioses* : 90).

10. « ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allí arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo » (*Los adioses* : 86).

11. « Eran dos los tipos de sobres que le importaban. Uno venía escrito con letra de mujer, ancha, redonda, con la mayúscula semejante a un signo musical, las zetas gemelas como números tres. Los otros sobres, los que lo hacían obedecer a Gunz y trepar al ómnibus, eran también, visiblemente, de mujer, alargados y de color madera, casi siempre con un marcado doblez en la mitad, escritos con una máquina vieja de tipos sucios y desnivelados » (*Los adioses* : 24).

12. « [...] supe de pronto que los sobres marrones escritos a máquina eran de ella y que la mansa alegría de su cara me había sido anticipada » (*Los adioses* : 52).

13. « Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para volverte la salud. No me animaría a decir que es una intrusa porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes. Y no puedo creer que vos digás de corazón que tu hija es la intrusa sabiendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo » (*Los adioses* : 97).

14. « Comment est-il possible que la femme ne connaisse pas “la fille” ? De plus, comment peut-elle la détester ? Encore une fois, la question même montre combien Onetti a su nous tromper, puisqu’à aucun moment on ne nous dit dans le roman que “la femme” est “sa” femme, celle de l’athlète. Il n’est pas indiqué non plus qu’elle soit “la” ou “son” épouse. C’est parfaitement possible qu’elle ne fût que sa compagne ; en effet, elle peut être son amante. Ce qui ferait de la jeune fille, le fruit d’une idylle antérieure entre l’athlète et une autre femme. » Nous traduisons vers le français les extraits cités du texte de Wolfgang Luchting et la réponse d’Onetti.

15. « Et si la jeune fille n’était pas la fille de l’homme ? Et si ce dernier avait menti à la femme, ne serait-ce que pour garantir sa tranquillité, et bien évidemment, pour conserver ses relations avec les deux ? »

16. « Mais il faut encore aller plus loin, ce qui est en apparence facile mais risqué, et ce n’est pas moi qui dois le faire. L’important c’est que grâce à Herr Wolfgang Luchting, mon ami et confrère, nous nous rapprochons du dévoilement. »

17. La première édition de *Los Adioses* paraît en 1954 (Buenos Aires, Editorial Sur S.R.L.). C’est en 1970 que Herr Wolfgang Luchting publie l’essai critique « Lectura crítica de Los adioses: el lector como protagonista de la novela » (*Marcha*, n° 1497, le 12 juin 1970). Cet essai critique sera publié à la suite du roman à partir de la quatrième édition (Montevideo, Arca ediciones).

18. « [...] mais il n’utilisait le car pour retourner à l’hôtel que lorsqu’il avait dans sa poche une des enveloppes écrites à la machine. Ce n’était pas tant par impatience de lire la lettre que parce qu’il sentait le besoin de s’enfermer dans sa chambre, étendu sur son lit, les yeux perdus au plafond, ou faisant les cent pas entre la fenêtre et la porte, seul avec sa véhémence, son obsession, avec sa peur concrète et son intermittente peur de l’espoir, avec la lettre toujours dans sa poche, ou pressée qu’au fond de sa main, ou sur le buvard vert de la table, à côté des trois livres et de la bouteille d’eau jamais utilisée » (p. 26).

19. « [...] même moi, occupé à faire fonctionner le bistrot, je lui remettais ses lettres sans regarder, indifférent. Mais pas tout à fait ; parce que le duel imaginaire continuait, et, le soir, quand le bistrot se vidait ou qu’il ne restait plus qu’un groupe d’hommes et de femmes [...] je me mettais à penser à lui, je lui prêtais le désir absurde de profiter de l’invasion des touristes pour se cacher de moi » (p. 47-48).

20. « Toute l’optique du récit est donc teintée par les préjugés, par la médiocrité, par les peurs et les phobies du tenancier [narrateur]. Cet individu, qui est aussi un personnage, nous oblige à accepter, nous impose son point de vue et en même temps nous conseille de nous méfier de ce qu’il nous raconte. Mais le lecteur n’a pas d’autre choix que d’accepter sa version. Et jouer à rejeter. Le lecteur doit rentrer dans l’histoire, doit participer, comme on dit maintenant, et il ne sera jamais sûr de rien, sauf des faits primaires. Mais, que veulent dire les faits dans leur cruauté totale, dans leur nudité ? Rien. Ce sont de simples gestes, qu’il faut traduire, décoder, auxquels il faut donner du sens. Il n’y a aucun piège dans le roman. Le lecteur se transforme en complice. » Nous traduisons.

21. « Il me suffisait de ramener ma découverte au début de l'histoire pour que tout devienne simple et prévisible. Je me sentais débordant de pouvoir, comme si l'homme et la jeune fille, et aussi la grande femme et l'enfant, étaient nés de ma volonté pour vivre ce que j'avais déterminé » (p. 146).

22. « Je le voyais remplir son verre et le vider en silence » (p. 24).

23. « Je continuais à le voir entrer au bistrot chaque midi » (p. 31).

24. « [...] et parfois je le voyais passer, avec ses vêtements » (p. 48).

25. « Je l'imaginai dans le hall entre les tables bien rangées du bar, feuilletant un livre ou un journal, las et patient, acceptant, un peu superstitieux, qu'il suffît de s'exhiber, vide et sans mémoire » (p. 29).

26. « [...] et peu à peu je commençais à me le représenter, grand, courbé, avec sa carrure étonnante, ses épaules, lent mais sans prudence, cherchant un équilibre entre certaines formes de la timidité et de la fierté, en train de déjeuner dans un coin isolé du restaurant de l'hôtel, toujours à côté d'une fenêtre, toujours le regard tourné vers l'indifférence de la montagne et des heures, fuyant son état et les visages et conversations qui le lui rappelaient » (p. 28-29). Cette traduction ne restitue pas, à nos yeux, la poétique onettienne. Peut-être pourrions-nous proposer une autre traduction : « [...] et peu à peu je commençais à le voir [...] ».

RÉSUMÉS

L'œuvre onettienne se caractérise par une vision de la littérature, exposée dans l'ouvrage *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, qui nécessiterait, selon lui et avec urgence, un renouvellement pour que l'œuvre littéraire reflète mieux la société du xx^e siècle et les hommes et les femmes qui y habitent. Notre propos, à travers l'étude de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, est d'analyser les procédés narratifs employés, qui visent à créer une poétique de l'ambiguïté dans la diégèse ainsi que dans le discours, devenant ainsi un élément fondateur d'une nouvelle esthétique. Comment traduire cette ambiguïté ? Le lecteur français a-t-il accès au même univers que le lecteur espagnol ? En confrontant le texte espagnol et la traduction française de *Los adioses*, nous proposons une étude de la duplicité du récit, pour ensuite mettre en évidence la fonction du regard dans l'écriture, essentielle lors de la création, mais qui participe aussi à la déconstruction du récit.

The work of Juan Carlos Onetti is characterized by his conception of literature, which, as he has argued, is in need of an urgent renovation. The aim of this renovation is to represent more adequately the twentieth-century society and the people living in it. This article offers a study of the novel *Los adioses*, written by Juan Carlos Onetti. Its main objective is to analyze different narratological methods employed by Onetti and to offer a better understanding of the "poetic of ambiguity" upon which is based the invention of a new aesthetic. Can imaginaries be translated and how? Does the French reader have access to the same literary universe as the Spanish reader? Our aim is to look at the Spanish original and its French translation from a comparative perspective. By doing so, we propose a study of the duplicity of the narrative, the function of the gaze in writing, and the eventual deconstruction of the narrative.

INDEX

Keywords : Onetti (Juan Carlos), poetic of ambiguity, disruption of the story, translation, imaginary

Mots-clés : Onetti (Juan Carlos), poétique de l'ambiguïté, bouleversement narratif, traduction, imaginaire

AUTEUR

MARTA ÁLVAREZ IZQUIERDO

Université des Antilles, ECMEA/CRILLASH