MONTERROSO *FABULATOR LATINOAMERICANUS*. DIALOGUES ENTRE *LA OVEJA NEGRA Y DEMAS FABULAS* ET LES CLASSIQUES LATINS HORACE, OVIDE ET PHÈDRE

A Irene Andres-Suárez, gracias a la que descubrí a Monterroso por primera vez.

Introduction

Augusto Monterroso est surtout connu pour ses récits denses et extrêmement brefs, dont le fameux « Dinosaure » qui lui a valu une renommée internationale :

> *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.*
>
> Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là[1].

Mais cet auteur a publié nombre d'autres textes et cela dans des genres variés : conte, essai, aphorisme, roman, interview, journal, autobiographie et biographie, anthologie[2]… Il a également rédigé ce qu'il appelle des *fábulas* dans *La Oveja Negra y demás fábulas*, ouvrage qui sera au centre de cet article. Deux aspects complémentaires expliquent l'intérêt d'aborder ce recueil dans le cadre de réflexions portant sur les « Classiques aux Amériques ». D'une part, parce que Monterroso instaure en particulier dans ce recueil un dialogue intertextuel avec des auteurs antiques. D'autre part, parce que par le choix générique de la *fábula*, l'auteur s'inscrit en général dans une longue tradition de textes instructifs, voire moralisateurs[3]. Tout au long de l'article, j'utiliserai le terme générique

---

[1] Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 77 ; sauf mention contraire, les traductions sont miennes.

[2] La variété générique n'est pas seulement donnée à travers les différentes œuvres de Monterroso, mais au sein même de certains de ses ouvrages, comme dans *Lo demás es silencio* (1978) ainsi que dans *Movimiento perpetuo* (1972), *La palabra mágica* (1983) et *La letra E* (1985) dont l'hybridité générique a été étudiée par Francisca Noguerol Jiménez, « Textos como esquirlas : los híbridos genéricos de Augusto Monterroso », *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve*, n° 8, 2003, p. 6-16 (cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=244, consulté en décembre 2013).

[3] Angel Rama, « Un fabulista para nuestro tiempo », *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, éd. W. H. Corral, México, ERA, 1995, p. 24-29 ; en p. 27, il va jusqu'à parler d'une « résurrection » (*resurrección*) d'un des genres littéraires les plus conventionnels. Pour Lia Ogno, « La oveja negra de la literatura hispanoamericana », *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, *op. cit.*, p. 148-159, Monterroso « s'installe dans une tradition […] pour lui donner […] un air nouveau » (*se instala dentro de una tradición* […] *para darle* […] *un aire nuevo*, p. 148). Plus loin (p. 155), il est dit à juste titre : « Monterroso, avec ses fables, ne répète pas un genre qui avait déjà une longue tradition en littérature, mais il n'invente pas non plus quelque chose de complètement nouveau, car, bien qu'avec des variations, ses fables trouvent un point de référence dans la littérature classique de fables » (*Monterroso, con sus fábulas, no repite un género que poseía ya una larga historia en la literatura, pero tampoco inventa algo absolutamente novedoso, pues si bien con variaciones, sus fábulas encuentran un punto de referencia en la tradición fabulística clásica*). Juan Antonio Masoliver Ródenas, « Augusto Monterroso o la tradición subversiva », *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, *op. cit.*, p. 95-105, parle lui aussi d'une « transformation d'un genre classique » (*transformación de un género clásico*, p. 97) et d'une « subversion qu'exerce cet admirateur classique des classiques (*subversión que ejerce este clásico admirador de los clásicos*). Comme ces critiques, je ne crois pas que Monterroso pense « ressusciter » un genre qui serait en quelque sorte déjà mort, mais bien plutôt qu'il prolonge une tradition en dialoguant activement avec ses prédécesseurs. À travers la mise en dialogue intertextuelle, les textes antérieurs

employé par lui-même, *fábula*, pour marquer cette continuation qui est combinée à la différenciation qu'opère notre auteur par rapport à ses prédécesseurs.

L'inscription dans ce genre moralisateur n'est pas anodine dans le cas d'un écrivain aussi engagé que l'a été Monterroso[4]. Né à Tegucigalpa (au Honduras) en 1921, il grandit au Guatemala et travaille notamment contre la dictature de Jorge Ubico, ce qui lui vaut l'exil au Mexique dès 1944. Il y reste même après la victoire au Guatemala du gouvernement révolutionnaire de Jacobo Arbenz en intégrant l'ambassade du Guatemala. En 1953, il est nommé consul à La Paz ; mais suite à la destitution d'Arbenz au Guatemala par l'intervention des États-Unis, notre auteur renonce à sa charge de consul et part pour Santiago, pour s'installer définitivement au Mexique, dès 1956. À partir de là, il développe considérablement son activité littéraire, académique et éditoriale. Mais il affirme aussi son positionnement politique. Il publie par exemple « Míster Taylor », un texte ironique contre l'intervention des États-Unis dans sa patrie[5]. Il sympathise ouvertement avec la révolution cubaine. Même en 2000, lors de l'obtention du prix Príncipe de Asturias, il critique l'impérialisme et le capitalisme[6].

Or cet engament ne se reflète jamais de façon ostentatoire ni dans son œuvre en général, ni dans ses *fábulas* en particulier. Monterroso ne critique pas ouvertement, mais procède par ironie, par satire[7], ou, plutôt – et pour éviter des termes évaluatifs – par le rire qui doit faire réfléchir. C'est dans cette direction qu'il module le genre traditionnel de la fable, en établissant un dialogue générique et intertextuel avec ses prédécesseurs. C'est là l'autre aspect intéressant de ce recueil : les liens, plus marqués qu'ailleurs, avec l'Antiquité. Or cela est fait par un auteur qui a toujours parlé ouvertement de son manque d'érudition, dû au fait de ne pas avoir terminé ses études primaires. En bon autodidacte, il a comblé nombre de ses lacunes, en s'intéressant également au latin pour s'approcher des classiques antiques. Dans un texte intitulé « *Mi relación más que ingenua con el latín* » (« Ma relation plus qu'ingénue avec le latin »), il évoque avec son humour caractéristique ses premiers contacts notamment avec le latin :

> […] *acudí a un diccionario latino-español* […] *mi aprendizaje del latín había llegado hasta* rosa, rosae, *lo cual resulta más o menos modesto si uno sabe que eso es lo primero que se aprende. Pero la verdad es que mi buen profesor me puso a descifrar fábulas de Fedro y odas de Horacio.*

---

laissent percevoir des éléments qu'on ne découvrirait peut-être pas dans les textes postérieurs et vice-versa (même si nous ne pourrons pas traiter ici ce dernier aspect).

[4] Pour un aperçu du cadre historique, voir Francisca Noguerol Jiménez, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 35-37. Pour des données biographiques plus détaillées, voir Dolores M. Koch, « El micro-relato en México : Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso », *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve*, n° 24, 2011, p. 4-106, en particulier p. 77-82 (cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=570, consulté en décembre 2013). Par ailleurs, voir le précieux ouvrage d'Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Madrid, Alfaguara, 2001, qui recueille de nombreuses interviews de Monterroso.

[5] Pour l'interprétation anti-impérialiste de « Míster Taylor » ainsi que d'autres textes de Monterroso, voir Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit.*, p. 66-82.

[6] On trouve son discours lors de l'obtention du prix Príncipe de Asturias sur la page suivante : www.fpa.es/es/2000-augusto-monterroso.html?texto=discurso&especifica=0 (consulté en décembre 2013).

[7] C'est tout l'enjeu du livre de Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit*.

> […] j'ai eu recours à un dictionnaire latin-espagnol […] mon apprentissage du latin était arrivé jusqu'à *rosa, rosae*, ce qui est plus ou moins modeste quand on sait que c'est la première chose qu'on apprend. Mais en vérité mon bon professeur m'a mis à déchiffrer des fables de Phèdre et des odes d'Horace[8].

Ne pouvant pas aborder dans le cadre limité de ce travail tous les textes antiques avec lesquels notre auteur dialogue, nous nous concentrerons ici sur ces deux auteurs, ainsi que sur Ovide. D'une part, il s'agit de « classiques » aussi dans l'optique de Monterroso lui-même. D'autre part, et c'est la raison la plus importante de ce choix, on constate dans *La Oveja Negra y demás fábulas* des échos textuels concrets avec des œuvres de ces trois auteurs, alors que la production d'autres écrivains antiques est seulement évoquée de façon allusive, sans rappels textuels aussi précis[9]. Il ne s'agira cependant pas ici d'utiliser les textes antiques comme des « modèles » par rapport auxquels les « imitations » de notre auteur seraient analysées[10], voire jugées, mais de procéder à une lecture en parallèle, dialogique au sens fort du terme[11]. La présente contribution propose de dépasser les positions statiques habituelles pour dégager ce que Ute Heidmann appelle le « dialogue intertextuel » à travers lequel les textes de Monterroso répondent aux textes antiques :

> [...] le concept du dialogue permet de concevoir ce phénomène comme un processus dans lequel un texte répond à une proposition de sens faite par un autre texte. […] Cette conception discursive et dialogique permet de concevoir l'intertextualité des contes [et de tout autre genre] autrement que sur le mode de l'*influence* et de l'*emprunt*, notions qui ne prennent pas suffisamment en compte le potentiel de renouvellement ou même d'inversion de sens[12].

En effet, si l'on suit les propositions de Heidmann,

> […] le rapport intertextuel est bien plus qu'un indicateur de filiation ou de source. Dans le dialogue intertextuel, un motif ou thème n'est pas seulement repris ou développé dans le sens indiqué par le texte ancien qu'il ne ferait que moduler. Le nouveau texte *déplace*, *condense* ou *inverse* le plus souvent les motifs et séquences repérés dans les œuvres

---

[8] Augusto Monterroso, « Mi relación más que ingenua con el latín », inclus dans *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 83-87, ici p. 84 et 85.

[9] Comparant la *fábula* « Ce qui revient au Lion » (*La parte del León*) avec la fable I, 5 de Phèdre, Francisco García Jurado, *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo XX*, Madrid, Liceus, 2006, affirme par exemple à juste titre que la réécriture par Monterroso « a en bonne mesure besoin du texte [antique] sous-jacent […] pour qu'on la comprenne parfaitement » (*precisa en buena medida del texto subyacente* […] *para su perfecta comprensión*, p. 167). Je remercie ici Francisco García Jurado d'avoir attiré mon attention sur son ouvrage extrêmement intéressant.

[10] Pour une approche de ce type, aussi axée sur la question du genre de la fable, voir Margarita Sandoval Godínez, « La actualización de un género. La fábula según Augusto Monterroso », *Dialogía*, n° 1, 2006, p. 55-68. Sandoval Godínez se base en particulier sur Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, dont la conception statique de l'intertextualité a été critiquée par Heidmann. Voir par exemple Ute Heidmann, « Intertextualité et dialogicité des contes », *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, U. Heidmann/J.-M. Adam, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 31-152, p. 37.

[11] Dans ce sens, cette étude prolonge celle entamée par José C. Miralles Maldonado, « La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso : *proprie communia dicere* », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, n° 23.1, 2003, p. 249-264.

[12] Ute Heidmann, « Intertextualité et dialogicité des contes », *op. cit.*, p. 37.

> anciennes, créant ainsi, en réponse aux textes anciens, des significations différentes et nouvelles[13].

Cette position est plus apte à considérer le travail d'un auteur tel que Monterroso, qui utilise le terme de « complice » plutôt que celui de « modèle » pour qualifier les auteurs qui l'auraient « influencé[14] ». Si notre écrivain reprend des éléments de contenu de textes antiques, il les adapte à ses propres préoccupations modernes et à celles de son public. Tout en se basant sur des aspects formels et génériques des textes anciens, il dialogue avec eux selon des degrés divers, par rapprochement et distanciation variables. Il procède à une « reconfiguration générique », un concept que j'emprunte également à Ute Heidmann, qui explique :

> Le concept de reconfiguration permet de comprendre l'inscription de textes dans des systèmes de genres existants comme une tentative d'infléchir les conventions génériques en vigueur et de créer de nouvelles conventions mieux adaptées aux contextes socioculturels et discursifs qui changent d'une époque et d'une sphère culturelle et linguistique à une autre[15].

Par la convocation d'intertextes provenant d'autres genres (épopée homérique ou didactique, élégie, épître, satire, textes bibliques, etc.), Monterroso fait éclater les frontières génériques de ses *fábulas*. Notre parcours commencera par des considérations sur les péritextes accompagnant le recueil. Nous aborderons ensuite, à travers des exemples concrets, les dialogues que l'auteur hispanique établit avec Horace, puis avec Ovide et finalement avec Phèdre.

1. Les péritextes peu « fabuleux » de *La Oveja Negra y demás fábulas*

Par le titre de son recueil, *La Oveja Negra y demás fábulas*, notre auteur éveille déjà un horizon d'attente particulier. Il touche d'une part un discours religieux et social, surtout sous l'aspect de la marginalisation (*Oveja Negra*[16]). D'autre part, il crée le lien avec la catégorie *fábula*. Avant d'évoquer quelques *fábulas* spécifiques, attardons-nous sur cet aspect de variété générique déjà présente dans les péritextes. Le titre est suivi par un texte de remerciements ; en voici un extrait :

> *Este libro jamás hubiera podido ser escrito sin la generosa ayuda y la asistencia permanente de don Eugenio Pereda Salazar, entomólogo, don Alberto Jiménez R., domador, y don Luis Reta, experto en costumbres de las aves nocturnas que aparecen en el texto ; y mucho menos sin el libre acceso que las autoridades del Jardín Zoológico de Chapultepec, de la ciudad de México, permitieron al autor, con las precauciones pertinentes en cada caso, a diversas jaulas y parques del mismo, a fin de que pudiera observar* in situ *determinados aspectos de la vida animal que le interesaban.*

---

[13] Ute Heidmann, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, éd. V. Jouve, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2013, p. 203-222, p. 218.
[14] Dans un texte intitulé « Influencias » inclus dans *La vaca*, *op. cit.*, p. 43-47, Monterroso dit (p. 45) : « […] *el cómplice – para llamarlo de alguna manera que no sea "modelo"* [...] » ([…] le complice – pour l'appeler d'une façon qui ne soit pas « modèle » […]).
[15] Ute Heidmann, « La (re)configuration des genres dans les littératures européennes. L'exemple des contes », *Colloquium Helveticum*, n° 40, 2009, p. 91-104, p. 92.
[16] Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit.*, p. 159.

> Ce livre n'aurait jamais pu être écrit sans l'aide généreuse et l'assistance assidue de don Eugenio Pereda Salazar, entomologiste, don Alberto Jiménez R., dompteur, et don Luis Reta, spécialiste des mœurs des oiseaux nocturnes qui traversent le texte ; et moins encore sans le libre accès aux cages et parcs que les autorités du Jardin Zoologique de Chapultepec, de Mexico, ont permis à l'auteur, avec, à chaque fois, les précautions idoines, afin qu'il puisse observer *in situ* certains aspects de la vie animale qui l'intéressaient[17].

Il ne s'agit pas de n'importe quelle liste de remerciements, mais d'un passage écrit sur le ton scientifique dans lequel l'auteur remercie des spécialistes de l'avoir aidé dans son observation des animaux : un entomologiste, un dompteur, un ornithologue. Or si ce pacte peut être qualifié de « scientifico-réel », les experts mentionnés sont parfaitement fictifs. Dès les premières lignes de son recueil, Monterroso joue ainsi ironiquement avec la tradition de la fable[18]. Toutefois, la citation localise les savants fictifs dans un endroit qui ne relève quant à lui pas de la fiction : « le Jardin Zoologique de Chapultepec, de Mexico ». Cela mérite deux considérations. D'une part, il s'agit d'un espace qui est voué depuis son ouverture à faire cohabiter des espèces étrangères, voire surtout européennes, avec des animaux autochtones ; un mélange qu'on peut également considérer comme programmatique pour le petit livre qui combine passé et présent, traditions européennes et américaines. D'autre part, l'observation effective et « *in situ* » des animaux est accentuée. Cela doit être mis en lien avec l'épigraphe de l'ouvrage :

> *Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste.*
>
> Les animaux ressemblent tant à l'homme que parfois il est impossible de les distinguer[19].

La phrase est attribuée à un certain « K'nyo Mobutu » qui semble aussi fictif que les autres noms[20]. Pourtant, il est possible de le rapprocher du fameux Mobutu historique : le Mobutu du Congo. Dans les années précédant la publication de l'ouvrage de Monterroso (sorti en 1969), il organise deux coups d'état (1960 et 1965)[21]. Dans leur combat contre la montée communiste en Afrique, les États-Unis et la Belgique l'aident à monter au pouvoir ; Mobutu est en train d'opprimer la population de son pays : en 1969, il écrase notamment une révolte d'étudiants. Le parallèle entre ce Mobutu réel et celui de Monterroso n'est pas explicité, mais l'auteur nous donne une autre information sur le personnage de son épigraphe. En effet, dans l'index à la fin de l'ouvrage[22], il est désigné comme « anthropophage[23] ». Cela soutiendrait le rapprochement avec le

---

[17] Augusto Monterroso, *La Oveja Negra y demás fábulas*, México, ERA, 2007, p. 7 ; traduction : Augusto Monterroso, *Fables à l'usage des brebis galeuses*, traduction par Robert Amutio, Marseille, André Dimanche, 1995, ici p. 7.
[18] Voir Francisco García Jurado, *op. cit.*, p. 165.
[19] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 9 et – trad. cit., p. 9.
[20] Dante Liano, « Itinerario de Augusto Monterroso », *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, éd. W. H. Corral, México, ERA, 1995, p. 139-147, évoque ce « mélange de citations apocryphes [donc fictives] avec des citations érudites [qui] ébranle la propre culture » (*mezcla de citas apócrifas con citas eruditas hace vacilar la propia cultura*, p. 143).
[21] Alberto Caturla Viladot, *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo*, thèse de doctorat, Universitat de Barcelona, 2009, p. 209, n. 81 fait une brève allusion au Mobutu réel, mais ne va pas plus loin.
[22] Nous ne pourrons pas traiter ici cet index, mais relevons que conjointement à d'autres éléments, telles la liste de remerciements ou la table des matières, ces passages constituent une parodie de textes critiques ou scientifiques ; voir Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit.*, p. 163.
[23] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 100 – trad. cit., p. 101.

personnage historique, mais toujours sous une forme voilée, indirecte, typique de l'auteur hispanique. De plus, l'affirmation invite à considérer la phrase de l'épigraphe non seulement comme un rapprochement des animaux avec les êtres humains, mais aussi des hommes avec les animaux : ils se comporteraient de manière semblable et pourraient eux aussi être mangés[24].

Toutes les certitudes, toutes les catégories sont ébranlées, selon une perspective qui accentue la relativité : une des *fábulas* s'intitule d'ailleurs « *La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo* » (« La Girafe qui soudainement comprit que tout était relatif »). Cette relativité générale est aussi mise en évidence par l'effacement des limites entre genres et textes à travers le dialogue avec les textes anciens.

2. Concrétisations horatiennes

Par son dialogue avec Horace, Monterroso inclut en effet d'autres genres de discours dans ses *fábulas* : non seulement la satire, mais aussi la lettre et l'art poétique. Un exemple se trouve dans les réécritures de l'*épître* I, 4 d'Horace à Tibulle et de l'*Art poétique*. Outre cette intégration d'autres genres, comme l'épître, un aspect est répété dans ces dialogues avec Horace : ce que je proposerais d'appeler des « concrétisations[25] ». Par cela, j'entends qu'une phrase ou expression d'Horace est prise à la lettre et rendue concrète d'une façon ou d'une autre. Dans la réécriture de la conclusion de l'épître d'Horace à Tibulle, ce procédé se remarque très bien. L'auteur latin y dresse l'autoportrait suivant :

> *Me pinguem et nitidum bene curata cute vises,*
> *cum ridere voles, Epicuri de grege porcum.*
>
> Pour moi, tu me trouveras gras, la peau soignée et bien brillante, et tu pourras te moquer de moi, vrai pourceau du troupeau d'Épicure[26].

Chez Monterroso, cette pointe devient « réalité » dans la fiction de la *fábula* « *El Cerdo de la piara de Epicuro* » (« Le Porc du troupeau d'Épicure »)[27] : il y est en effet

---

[24] Voir aussi Lia Ogno, *op. cit.*, p. 150-151 ainsi que Diony Durán, « La Oveja negra y demás bombas de tiempo », *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, éd. W. H. Corral, México, ERA, 1995, p. 207-221, p. 213.

[25] Dans ce sens, je vais plus loin que Lia Ogno, *op. cit.*, qui voit ici seulement une « allusion à Horace [qui] fait en sorte que ce dernier soit présent à la lecture de la fable, mais comme le déroulement et le contenu de la fable diffère[nt] complètement du texte horatien, ce dernier ne sert que de point de contraste » (*La alusión a Horacio hace que éste esté presente en la lectura de la fábula, pero como el desarrollo y el contenido de la misma difiere*[*n*] *absolutamente del texto horaciano, hace que éste sólo sirva de contraste*, p. 155). En cela, ma proposition est plus proche des affirmations de Diony Durán, *op. cit.*, selon lequel Monterroso « rend littérale une image, comme celle d'Horace de "Le Porc du troupeau d'Épicure" » (*hace literal una imagen, como aquella de Horacio de « El Cerdo de la piara de Epicuro »*, p. 214). Une position et formulation semblables se retrouvent chez José C. Miralles Maldonado, *op. cit.* : dans la *fábula* sur « Le Porc du troupeau d'Épicure », Monterroso « rend littérale et développe la métaphore que le Vénusien s'appliquait à lui-même » (*hace literal y desarrolla la metáfora que el venusino aplicaba a sí mismo*, p. 262).

[26] Horace, *Épître*, I, 4, 15-16 ; Horatius, *Carmina*, éd. critique par Bernhard Wyss, Frauenfeld, Huber, 1947, p. 232 ; traduction : Horace, *Œuvres*, traduction, introduction et notes par François Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, ici p. 218.

question d'un discours biographique consacré bel et bien à un porc qui se « roule dans la fange[28] ». Outre cela, plusieurs allusions çà et là rapprochent clairement cet animal d'Horace ; cela se perçoit particulièrement dans les affirmations suivantes :

> *También se entretenía componiendo odas y escribiendo epístolas, en una de las cuales animó inclusive a fijar las reglas de la poesía.* […] *Murió en el año 8 antes de Cristo.*
>
> Il passait aussi son temps à composer des odes et à écrire des épîtres ; dans l'une d'elles, il encouragea même à fixer les règles de la poésie. […] Il mourut en 8 avant Jésus-Christ[29].

Même s'il s'agit d'un discours biographique, la *fábula* ne se termine pas sur la mort du porc, mais ajoute en conclusion :

> *A este Cerdo se deben dos o tres de los mejores libros de poesía del mundo ; pero el Asno y sus amigos esperan todavía el momento de la venganza*.
>
> On doit à ce Porc deux ou trois des meilleurs ouvrages de poésie du monde ; mais l'Âne et ses amis attendent encore le moment de la vengeance[30].

La fin du texte se concentre sur l'évocation de ce qui rend immortel le porc : l'héritage littéraire qu'il a laissé derrière lui. Mais le narrateur continue encore, en mentionnant le désir de vengeance des autres animaux qui avaient été ridiculisés par le poète porcin. La pointe presque satirique réside dans l'ajout de l'adverbe « encore[31] » vers la fin du texte. Celui-ci fait clairement écho à la mention temporelle du début : « il y a une vingtaine de siècles[32] ». L'énonciation est donc placée dans le monde moderne : et même là, après tant de temps, les adversaires du poète-porc attendent *encore* leur vengeance. On dira en vain : Horace est toujours victorieux, comme peut-être aussi l'auteur qui le met en scène ici, Monterroso lui-même.

Si j'ai évoqué une méthode de concrétisation dans le cas des réécritures d'Horace, il faut signaler qu'elle varie selon les textes. Dans l'exemple suivant, notre auteur se base sur les affirmations dans l'*Art Poétique* d'Horace concernant les fautes pardonnables :

> […] *indignor, quandoque bonus dormitat Homerus :*
> *verum operi longo fas est obrepere somnum.*
> *Ut pictura poesis ; erit quae, si propius stes,*
> *te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.*

---

[27] Pour une lecture mettant brièvement en lien la satire d'Horace et celle de Monterroso dans ce texte, voir Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit.*, p. 141.
[28] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 67 : « *revolcándose en el fango* » – trad. cit., p. 67.
[29] *Ibid.*, p. 67 – trad. cit., p. 67 et 68. Légères modifications dans la traduction d'Amutio : en particulier, pour garder la nuance archaïsante d'« *epístolas* » (qu'il traduit par « lettres ») et pour marquer davantage l'« *inclusive* » (qu'il rend par « d'ailleurs »).
[30] *Ibid.*, p. 67 – trad. cit., p. 68.
[31] *Ibid.*, p. 67 : « *todavía* » – trad. cit., p. 68.
[32] *Ibid.*, p. 67 : « *hace veinte siglos* » – trad. cit., p. 67.

> […] je m'indigne quand le bon Homère quelquefois somnole, mais à un long ouvrage il est permis de se laisser un peu aller au sommeil. Un poème est comme un tableau : tel, si tu te trouves plus près, te saisira davantage, et tel autre, si tu te trouves à distance[33].

Selon l'auteur latin, le grand Homère en personne peut donc faire des erreurs : même lui peut somnoler (*dormitare*). La longueur de son ouvrage pourrait servir d'excuse. Monterroso n'évoque pas du tout explicitement ce dernier élément et semble retenir à la fin de la *fábula* « *La tela de Penélope, o quién engaña a quién* » (« Le métier de Pénélope, ou qui trompe qui ») seulement le motif de l'assoupissement d'Homère :

> *Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.*
>
> Homère, qui, on le sait bien, dormait quelquefois et ne se rendait compte de rien[34].

En faisant écho à la fameuse phrase d'Horace, Monterroso renvoie aussi à ce qui entoure l'affirmation de l'auteur latin, même s'il ne le reprend pas. Or dans le passage horatien, l'auteur invite à regarder de loin les ouvrages longs et, par contre, de près les œuvres brèves. Les textes de l'écrivain hispanique entreraient bien sûr dans cette deuxième catégorie. L'intégration de l'art poétique dans la *fábula* sur Pénélope et Ulysse renforce ce point. De plus, Monterroso propose dans son bref texte non seulement un dialogue avec Horace, mais aussi une réécriture en miniature de l'*Odyssée*, en reconfigurant ainsi également le genre épique. Dans sa réécriture homérique, la situation est inversée : Pénélope ne tisse plus parce qu'elle attend Ulysse, mais Ulysse est absent *parce que* Pénélope a la manie du tissage :

> […] [Penélope] *cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas*. […]
> *De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.*
>
> […] [Pénélope] dont le seul défaut consistait en un goût démesuré pour le tissage – habitude grâce à laquelle elle put passer seule de longues saisons. […]
> De cette façon, elle parvenait à le tenir éloigné pendant qu'elle faisait la coquette avec ses prétendants, insinuant qu'elle tissait tandis qu'Ulysse voyageait, – et non qu'Ulysse voyageait pendant qu'elle tissait –, comme a pu l'imaginer Homère, qui, on le sait bien, dormait quelquefois et ne se rendait compte de rien[35].

---

[33] Horace, *Art poétique*, 359-362 ; *op. cit*., p. 286 – trad. cit., p. 268. Modifications dans la traduction de Richard, en particulier pour rester plus proche du vocabulaire et de la structure syntaxique du latin.

[34] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 21 – trad. cit., p. 22. Pour rester plus proche du texte espagnol, je modifie légèrement la traduction d'Amutio qui rend « *a veces* » par « souvent » et « *dormía* » par « s'assoupissait » ; les modifications seront reprises dans les autres citations du passage.

[35] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 21 – trad. cit., p. 21-22. Modifications dans la traduction pour rester plus proche du vocabulaire et de la syntaxe de la phrase espagnole : Amutio traduit en effet, « *costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas* » par « manie qui lui permit de passer seule quelques lustres », « *de esta manera* » par « grâce à ce subterfuge » et omet de traduire le premier « *mientras* » de la citation.

La réécriture ne marque pas seulement l'habilité de celui qui l'effectue, mais accentue aussi la relativité de toute version d'une histoire, de tout récit[36]. De plus, elle met le doigt sur le fait que les statuts attribués par la tradition aux rôles de la femme et de l'homme sont également sujets à changement et à réinterprétation. L'affirmation à la fin de cette *fábula* selon laquelle Homère « ne se rendait compte de rien » (« *no se daba cuenta de nada* ») peut aussi être interprétée dans ce sens : elle explicite l'ignorance face aux changements de rôles, en même temps qu'elle permet de renvoyer simultanément à Homère et Horace, donc deux représentants de la tradition. Ce double écho est accentué par la tournure « on le sait bien », mais également par l'expression « affirme la légende » ainsi que par un lien indirect à la tradition souligné par la distance temporelle : « il y a fort longtemps vivait en Grèce […][37] ».

3. D'une pierre plusieurs coups : dialogue multiple avec Ovide dans une seule *fábula*

Le lien à l'Antiquité, en particulier l'Antiquité grecque, est plusieurs fois explicité à travers des notations temporelles. Il y a des exemples où cela est présenté de façon pléonastique. La *fábula* « *Pigmalión* » commence en effet ainsi :

> *En la antigua Grecia existió hace mucho tiempo* […]
>
> Il y eut, dans l'antique Grèce, il y a fort longtemps […][38]

Un élément frappe d'emblée : si le Pygmalion de Monterroso construit « des statues si parfaites qu'il ne leur manquait que la parole[39] », il n'est pas artisan ou sculpteur comme son homologue le plus fameux, celui d'Ovide : le Pygmalion moderne est un « *poeta* ». Toutefois, ce terme peut être rapproché de l'artisan-sculpteur si l'on se rapporte à son étymologie, basée entre autres sur le substantif grec *poietes* et sur le verbe *poiein* qui se réfèrent aussi bien à la création poétique qu'à la production artisanale[40]. Le Pygmalion-poète moderne ne serait de ce fait pas si éloigné du Pygmalion-sculpteur d'Ovide. Par ailleurs, notre écrivain module un autre élément

---

[36] Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit*., interprète aussi cet exemple comme une attaque des préconstruits et des affirmations qui se présenteraient comme trop catégoriques (p. 55). Dans le même sens, voir Lia Ogno, *op. cit*., qui y voit une critique des dogmes et des universaux (p. 157), ainsi que José C. Miralles Maldonado, *op. cit*., qui parle de « relativité des valeurs et de la vérité » (*relatividad de los valores y de la verdad*, p. 263).

[37] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 21 : « *como se sabe* », « *dice la leyenda* » et « *hace muchos años vivía en Grecia* » – trad. cit., p. 21 et 22.

[38] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 55 – trad. cit., p. 55. Ajout de l'expression « il y a fort longtemps » dans la traduction, car Amutio, sans doute soucieux de ne pas être aussi pléonastique que l'auteur qu'il traduit, ne rend pas « *hace mucho tiempo* ».

[39] *Ibid*., p. 55 : « *estatuas tan perfectas que sólo les faltaba hablar* » – trad. cit., p. 55.

[40] Ce faisant, Monterroso pourrait être en train de répondre à *El hacedor* de Borges, publié presque dix ans avant *La Oveja Negra y demás fábulas* (Jorge Juis Borges, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960). Comme l'a montré Jean-Michel Adam, le mot choisi par Borges, « *hacedor* », joue précisément sur ce double lien avec le terme antique signifiant artisan-poète ; voir le chapitre « Abordagem textual da tradução » dans Jean-Michel Adam, *A lingüística textual : Introdução à análise textual dos discursos*, traduction par Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin, São Paolo, Cortez, 2008, p. 325-330.

présent dans le texte ovidien, à savoir la misogynie[41] (du moins initiale) du personnage antique : chez l'auteur latin, le récit sur Pygmalion vient après celui sur les Propétides, des jeunes femmes qui, à cause de leur mépris du culte de Vénus, sont condamnées « les premières, dit-on, à prostituer leurs charmes[42] ». Suite à cela, il est dit sur le Pygmalion ovidien :

> [...] *offensus vitiis quae plurima menti*
> *femineae natura dedit, sine coniuge caelebs*
> *vivebat thalamique diu consorte carebat.*
>
> [Pygmalion] indigné des nombreux vices que la nature a donnés à l'esprit féminin, vivait célibataire sans conjointe et sa couche manqua longtemps d'épouse[43].

Dans la suite du récit, le Pygmalion antique tombe amoureux de sa statue, lui fait des caresses et lui offre des « cadeaux chers aux filles[44] » : « galets, oisillons, coquillages, fleurs de mille couleurs[45] », mais aussi vêtements, bijoux de toutes sortes, y compris de diamants et de perles.

Cela n'est pas du tout le cas de son homologue chez Monterroso. L'avènement de l'amour est déjà rendu plus difficile car il ne s'agit pas d'une seule statue, sur laquelle l'affection se concentrerait, mais au contraire d'une quantité indéfinie. L'amour est cependant surtout impossible à cause de la fixation sur la relation créateur-créature. Pygmalion ne touche pas ses créatures et ne leur offre aucun cadeau, si ce n'est de la culture, mais seulement pour qu'elles sachent se tenir en société et « se tirer par une pirouette de n'importe quelle conversation[46] ». En réalité, elles sont faites pour l'entretenir lui et surtout les autres, quelquefois « aux dépens du poète même[47] ». Elles ne s'arrêtent pas là :

> *Lo bueno era que llegaba un momento en que las estatuas, como suele suceder, se creían mejores que su creador, y comenzaban a maldecir de él.*
>
> Le plus drôle était qu'à un moment ou à un autre, les statues, comme il arrive habituellement, se croyaient supérieures à leur créateur et commençaient à le critiquer[48].

Dans la deuxième moitié de la citation, les créatures pensent avoir devancé leur créateur qu'elles n'hésitent pas à critiquer. Cette affirmation est précédée de deux remarques intéressantes. D'une part, le texte nous dit que « le plus drôle était qu'à un moment ou à

---

[41] Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit.*, relève aussi qu'il s'agit « d'un des textes les plus ouvertement misogynes de Monterroso » (*uno de los textos más abiertamente misóginos de Monterroso*, p. 115), mais elle ne compare pas le passage avec l'épisode chez Ovide.
[42] Ovide, *Les Métamorphoses*, X, 240 : « *corpora cum forma primae vulgasse feruntur* » ; texte établi par Georges Lafaye, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 464-465.
[43] *Ibid.*, X, 244-246 ; *op. cit.*, p. 464-465. Diverses modifications dans la traduction de Sers pour rester plus proche du vocabulaire latin ; Sers omet par exemple de répéter les termes pour épouse/conjointe, alors qu'Ovide insiste là-dessus, notamment dans la tournure « *sine coniuge caelebs* ».
[44] *Ibid.*, X, 259-260 : « *grata puellis / munera fert illi* » ; *op. cit.*, p. 466-467.
[45] *Ibid.*, X, 260-261 : « *conchas, teretesque lapillos / et parvas volucres et flores mille colorum* » ; *op. cit.*, p. 466-467.
[46] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 55 : « *salir adelante en cualquier conversación* » – trad. cit., p. 55.
[47] *Ibid.*, p. 55 : « *acosta del poeta mismo* » – trad. cit., p. 56.
[48] *Ibid.*, p. 55 – trad. cit., p. 56. Modification dans la traduction d'Amutio qui rend « *como suele suceder* » par « comme il arrive souvent » ; le changement sera repris ci-dessous.

un autre […][49] ». Cela ajoute un ton de moquerie, voire d'ironie ; encore faudrait-il voir envers qui : si c'est contre les statues ou leur sculpteur. De l'autre, le narrateur ajoute la formule : « comme il arrive habituellement[50] ». Ce faisant, il marque explicitement que de telles choses arrivent fréquemment. En même temps, cela renvoie implicitement à Ovide où la statue de Pygmalion ne réagit précisément pas avec un tel orgueil démesuré. Il s'agit donc ici d'un dialogue intertextuel par retournement ou renversement du texte antique. Or, précisément par le lien créé avec Ovide, la caractérisation négative des statues dans le texte moderne n'est que renforcée. Les statues chez Monterroso ne se limitent toutefois pas à critiquer leur créateur ; elles vont même jusqu'à s'imaginer qu'« il ne leur manquait plus que savoir voler[51] ».

À ce moment, le dialogue intertextuel entamé avec le récit ovidien sur Pygmalion bascule vers un dialogue avec un autre passage bien connu des *Métamorphoses* : le récit sur Dédale et Icare. Or si chez Ovide, la fabrication des ailes reçoit une attention particulière[52], dans le texte moderne, il est seulement question de « toutes sortes d'ailes, y compris en cire[53] ». C'est ici un dialogue intertextuel par compression ou réduction, car le développement qui chez Ovide occupe sept vers est réduit dans le texte moderne à moins d'une ligne. Cela implique différents effets dans les deux textes. Dans le texte antique, les préparatifs renforcent l'horreur de la chute d'Icare qui malgré tous les efforts tombe dans la mer. Dans la *fábula* moderne, l'absence d'une description de la préparation minutieuse des ailes reflète le manque de réflexion ou de savoir-faire technique de la part des statues, dont la conséquence logique est qu'elles ne réussissent pas à voler. L'échec est d'ailleurs programmé par la mention de la cire qui renvoie à ce qui a causé la chute d'Icare. Mais elle crée aussi un lien avec le récit ovidien sur Pygmalion où la pierre de la statue est comparée à de la cire qui s'amollit :

> […] [*ebur*] *digitis ceditque, ut Hymettia sole*
> *cera remollescit* […]
>
> […] et [l'ivoire] cède aux doigts, comme la cire de l'Hymette ramollie au soleil[54].

Chez Monterroso, l'indication sur les ailes de cire est immédiatement suivie par l'ajout suivant :

> […] [*alas de cera*] *desprestigiadas hacía poco en una aventura infortunada.*

---

[49] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 55 : « *lo bueno era que llegaba un momento* » – trad. cit., p. 56.
[50] *Ibid.*, p. 55 : « *como suele suceder* » – trad. cit., p. 56.
[51] *Ibid.*, p. 55 : « *sólo les faltaba volar* » – trad. cit., p. 56.
[52] Ovide, *Les Métamorphoses*, VIII, 189-195 : « *Nam ponit in ordine pennas, / a minima coeptas, longam breviore sequenti, / ut clivo crevisse putes ; sic rustica quondam / fistula disparibus paulatim surgit avenis. / Tum lino medias et ceris alligat imas / atque ita conpositas parvo curvamine flectit, / ut veras imitetur aves.* » ; *op. cit.*, p. 356-357 : « Il dispose des plumes de sorte que tu pourrais penser qu'elles forment une pente étagée par ordre de grandeur de plus courte en plus longue, ainsi vont grandissant les tuyaux inégaux de la flûte rustique ; alors, il lie leurs centres de lin, joint leurs pointes de cire, et ainsi disposées légèrement les courbe telle une aile d'oiseau. » Modifications dans la traduction de Sers : pour garder d'une part la deuxième personne du singulier qu'il évince (*putes*) et, de l'autre, l'adverbe « *tum* » qu'il ne traduit pas non plus, mais qui est une notation temporelle dans l'*ekphrasis* de la construction effectuée par Dédale.
[53] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 55 : « *toda clase de alas, inclusive las de cera* » – trad. cit., p. 56.
[54] Ovide, *Les Métamorphoses*, X, 284-285 ; *op. cit.*, p. 466-467. Modification minime dans la traduction de Sers pour garder la forme verbale (*cedit*) qu'il traduit par un adjectif (« docile »).

> […] [ailes de cire] bien que ces dernières eussent une sale réputation depuis une récente mésaventure[55].

Même si les noms de Dédale et d'Icare ne sont pas mentionnés, l'allusion à leur mésaventure est d'emblée perceptible. Dans ce sens, le Dédale ovidien serait représenté indirectement par le Pygmalion moderne et l'antique Icare le serait par les statues modernes.

Constatons une autre facette de ce dialogue intertextuel complexe : elle concerne la combinaison entre le niveau temporel de l'histoire et celui séquentiel du récit[56]. Dans la chronologie de la *fábula* hispanique, ce malheur mentionné se serait produit avant les événements autour des statues de Pygmalion. Cela coïncide avec l'ordre dans lequel les récits apparaissent au sein des *Métamorphoses* : l'histoire de Dédale et d'Icare est rapportée au livre VIII, celle de Pygmalion au livre X. Ce parallèle relie donc la chronologie au niveau de l'histoire chez Monterroso à l'ordre au niveau du récit chez Ovide.

Il y a d'autres exemples où le dialogue intertextuel combine fortement des aspects de contenu et de forme. Je laisse ici de côté la multiplication des scénarios d'échec rendue possible par le fait que la figure d'Icare, celui qui ne se tient pas à ses limites, est remplacée par plusieurs statues et leurs réactions correspondantes. J'aimerais par contre revenir, depuis la fin du récit de notre auteur, à un élément mentionné au début de cette section : le manque d'amour de Pygmalion pour ses créatures. La *fábula* sur Pygmalion se termine en effet par la phrase suivante :

> *A veces el poeta se cansaba, les daba una patada en el culo, y ellas caían en forma de pequeños trozos de mármol.*
>
> Alors, parfois, le poète se lassait, il leur flanquait un coup de pied au cul et elles éclataient en mille morceaux de marbre[57].

À la fin, réapparaissent donc la misogynie et la caractérisation de Pygmalion comme « poète ». Dans une optique combinant des éléments de forme et de contenu, on peut se demander si Monterroso n'est pas en train de faire le tour de force d'inclure dans son petit récit non seulement deux intertextes ovidiens, mais aussi le cadre narratif du récit sur Pygmalion ; car, comme chacun sait, c'est le « *vates* » Orphée qui raconte l'histoire de Pygmalion chez Ovide. Cette intégration multiple pourrait être une reconfiguration au sein de notre *fábula* de la somme que constitue l'épopée didactique d'Ovide.

S'ajoute à cela la problématique de l'attitude envers les femmes : car l'Orphée ovidien raconte l'histoire de Pygmalion à un moment où, ayant perdu son Eurydice, il s'est complètement distancié du sexe féminin. Or les choses se compliquent considérablement si l'on prend en compte aussi cet aspect, car l'Orphée ovidien est victime de la rage des femmes, mais ne meurt que pour se réunir avec son Eurydice aux Enfers[58]. Si le Pygmalion de Monterroso a aussi quelque chose de l'Orphée d'Ovide, il

---

[55] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 55 – trad. cit., p. 56.
[56] Pour la distinction entre histoire, vue comme « le signifié ou contenu narratif », et récit, entendu comme « le signifiant, énoncé, discours du texte narratif lui-même », voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.
[57] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 57 – trad. cit., p. 57.
[58] Cette spécificité du texte ovidien sur Orphée et Eurydice, qui se retrouvent aux Enfers, est particulièrement perceptible en comparaison du récit des *Géorgiques* de Virgile qui se termine sur la mort

s'en démarque pourtant en remplaçant l'amour par la cruauté avec laquelle il traite ses créatures. Cette caractérisation négative est encore renforcée à travers la réponse intertextuelle au Pygmalion ovidien qui est plein d'amour et de bienveillance. Mais les statues de Monterroso ne semblent pas mériter mieux, car elles sont présentées comme des orgueilleuses :

> […] *los griegos que pasaban por allí las imaginaban locas al verlas dar continuamente aquellos saltitos que ellas consideraban vuelo*.
>
> […] les Grecs qui passaient par là les pensaient folles en les voyant exécuter sans arrêt leurs petits sauts, qu'elles tenaient pour du vol[59].

C'est là bien sûr un écho au passage ovidien sur Dédale et Icare :

> […] *vidit et obstipuit*, […]
> *credidit esse deos.*
>
> [chacun] les vit et fut stupéfait […] les prit pour des dieux[60].

L'attitude des statues du texte hispanique est triplement mise en avant de façon négative. D'une part, à travers la perspective des Grecs qui les considèrent (*las imaginaban*) explicitement comme des folles (*locas*). De l'autre, par la voix du narrateur qui accentue le décalage entre ce qu'elles prennent (*ellas consideraban*) pour du vol (*vuelo*) mais qui n'est en fait qu'une répétition de petits sauts (*saltitos*). Enfin, ces derniers sont encore plus ridicules s'ils sont lus avec le passage ovidien en toile de fond, où Dédale et Icare réussissent effectivement à voler, même si finalement Icare tombe parce qu'il ne respecte pas les avertissements de Dédale. Or la démesure d'Icare se produit *malgré* les conseils de son père ; celle des statues de Monterroso est plutôt suscitée *par* leur créateur, qui, une fois qu'il s'est lassé d'elles, s'en débarrasse sans aucun problème.

Par ses rappels intertextuels, notre auteur fait confluer dans son Pygmalion les figures ovidiennes de Pygmalion, Dédale et Orphée. Cela lui permet de montrer la différence de son personnage. Son caractère négatif est davantage renforcé par le parallèle avec les figures ovidiennes.

Cet effet est obtenu sans que le narrateur ait besoin de le dire explicitement avec une morale. L'absence de toute moralité[61] explicite se remarque encore davantage dans

---

d'Orphée et auquel Ovide répond à son tour ; pour une étude de la réécriture virgilienne, voir Ute Heidmann, « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », *Poétiques comparées des mythes*, éd. U. Heidmann, Lausanne, Payot, 2003, 47-64, concrètement p. 54-58. Voir également Ute Heidmann, « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », *Mythes et littérature*, éd. S. Parizet, Paris, SFLGC, 2008, p. 143-160, en particulier, p. 149-150 et p. 153-155.

[59] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 56 – trad. cit., p. 56.

[60] Ovide, *Les Métamorphoses*, VIII, 219-220 ; *op. cit.*, p. 356-359. Légères modifications dans la traduction de Sers pour garder le singulier du texte latin.

[61] Sur l'absence de moralité dans les *fábulas* de Monterroso, voir Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit.*, p. 216 avec également des références à d'autres études et p. 217 en lien avec son hypothèse sur la satire chez Monterroso. Voir aussi Jorge von Ziegler, « La literatura para Augusto Monterroso », *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, éd. W. H. Corral, México, ERA, 1995, p. 45-54, qui affirme que Monterroso propose en fait la négation de la fable, entre autres par le manque de moralités (p. 51). Von

le dialogue intertextuel que Monterroso établit avec Phèdre. Avant de conclure, nous allons brièvement l'évoquer, en abordant deux passages de *La Oveja Negra y demás fábulas*.

4. Extension en série du fabuliste Phèdre

Il s'agit de deux *fábulas* successives dans notre recueil ; elles sont les plus proches de leurs intertextes antiques latins : « *El Burro y la Flauta* » (« L'Âne et la Flûte ») et « *La parte del León* » (« Ce qui revient au Lion »). Ces textes, en particulier le deuxième, et leurs dialogues avec Phèdre ont déjà été étudiés en détail par la critique[62]. Je survolerai donc seulement rapidement quelques éléments.

En premier lieu, constatons chez Monterroso une insistance sur le temps et la tradition ; « L'Âne et la Flûte » est situé il y a « fort longtemps[63] » ; dans « *La parte del León* », il est question de ce qu'« enseignait la Fourmi » et le narrateur ajoute : « cette fois-là, le Lion […] ne se donna pas la peine d'énumérer les raisons connues[64] ». Ces dernières remarques constituent bien sûr un rappel du récit chez Phèdre.

Deuxièmement, il y a une tension créée par la combinaison d'omissions et d'ajouts dans le texte moderne. Le discours direct présent chez Phèdre et surtout les morales explicites disparaissent. En effet, le texte antique « *Asinus et lyra* » (« L'âne et la lyre ») se termine sur les mots :

> *Sic saepe ingenia calamitate intercidunt.*
>
> Ainsi souvent les talents périssent, victimes de quelque mésaventure[65].

Dans le cas de la fable « *Canis et capella, ovis et leo* » (« La vache et la chèvre, la brebis et le lion »), il y a même une morale initiale (*promythion*) et une affirmation moralisante à la fin :

> *Numquam est fidelis cum potente societas ;*
> *testatur haec fabella propositum meum.*[...]
> *Sic totam praedam sola improbitas abstulit.*

Ziegler oppose à la critique des *fábulas* de Monterroso « l'hérésie didactique » (*herejía didáctica*) de la fable traditionnelle qui aurait seulement travaillé avec des archétypes et des stéréotypes. Tout en étant d'accord sur le non-didactisme de Monterroso, je ne peux pas souscrire à une telle schématisation des auteurs ayant écrit des fables avant lui, comme Phèdre, avec lequel Monterroso entre en dialogue étroit. Ce ne sont pas les fables qui ont travaillé avec des « archétypes » et des « stéréotypes », mais les interprétations qui n'ont pas abordé ces œuvres pour ce qu'elles sont : des textes. Voir également plus récemment l'intéressante étude d'Anne Karine Kleveland, « Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea », *América Latina Hoy*, n° 30, 2002, p. 119-155 qui conclut que cette absence de moralité est liée à une nouvelle rhétorique face au récepteur dont on exige un travail actif dans la compréhension des *fábulas* (p. 153).

[62] Voir notamment l'étude de José C. Miralles Maldonado, *op. cit.*, en particulier p. 252 et 256-257, et Francisco García Jurado, *op. cit.*, p. 161-169.

[63] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 75 : « *hacía tiempo* » – trad. cit., p. 75.

[64] *Ibid.*, p. 77 : « *enseñaba la Hormiga* », « *esta vez el León* » et « *las sabidas razones* » – trad. cit., p. 78.

[65] Phèdre, *Fables*, *Appendix Perottina* 14, v. 7 ; texte établi et traduit par Alice Brenot, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 97.

> Jamais il n'y a de sûreté à s'associer avec le puissant ; la preuve de ce que j'avance, cette courte fable va la donner. […]
> Ainsi la proie tout entière devint le butin de la seule effronterie[66].

Rien de tel chez Monterroso. Par cette omission de toute morale, il gomme l'un des traits les plus caractéristiques des fables de Phèdre[67]. Par ailleurs, le maître du récit bref par excellence présente pourtant des récits plus longs que ceux de l'auteur latin[68]. Ces ajouts accentuent deux aspects complémentaires et révélateurs du positionnement de l'auteur moderne face à Phèdre et à ses textes : la rationalité[69] et la clarté sont mises en avant. Parlant de l'Âne et de la Flûte, le narrateur indique :

> […] *la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad* […]
>
> […] la rationalité n'était pas leur fort et tous deux croyaient à la rationalité […][70]

En outre, le narrateur précise son discours pour que la phrase soit bien claire :

> […] *el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.*
>
> […] le plus doux des sons de leur vie, c'est-à-dire de la vie de l'Âne et de celle de la Flûte[71].

En effet, le pronom possessif espagnol « *su* » peut être ambigu dans ce cas. Le narrateur spécifie donc clairement qu'il se réfère aux deux personnages. À côté de cette précision, « Ce qui revient au Lion » présente l'ajout d'une parenthèse dans le récit. Le narrateur y insère le commentaire suivant :

> […] [*la*] *carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como estaban a alimentarse con las hierbas que cogían.*

---

[66] Phèdre, *Fables*, I, 5, v. 1-2 et 11 ; *op. cit.*, p. 5. Pour rester plus proche de la nuance de malhonnêteté du terme latin « *improbitas* », petite modification dans la proposition de Brenot qui le rend par « rapacité ».

[67] Si je suis dans l'ensemble d'accord avec la fine comparaison que Francisco García Jurado, *op. cit.*, p. 167-168 fait de « Ce qui revient au Lion » et son intertexte antique, je ne suis pas tout à fait convaincue que chez Monterroso « le respect des conventions du genre [fable] soit scrupuleux » (*el respeto a las convenciones del género es escrupuloso*) : l'omission systématique d'une moralité explicite, telle qu'on la trouve chez Phèdre, me semble un des exemples où Monterroso s'écarte de ce qu'on pourrait considérer comme des règles ou conventions génériques.

[68] Pour la statistique : la fable « L'âne et la lyre » de Phèdre compte 44 mots, alors que sa réécriture par Monterroso 87, soit presque exactement le double de longueur ; « La vache et la chèvre, la brebis et le lion » a 71 mots chez Phèdre et « Ce qui revient au Lion » de Monterroso en a 215, c'est-à-dire qu'elle est un peu plus de trois fois plus longue.

[69] Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit*. va plus loin dans son interprétation de cet ajout de rationalité : Monterroso défendrait dans cette *fábula* « la beauté de l'inexplicable face à la pensée rationnelle, car cette dernière, opprimée par l'opinion sociale, nous oblige à abandonner ce qui pourrait nous rendre heureux » (*defiende la belleza de lo inexplicable frente al pensamiento racional, pues éste último, constreñido por la opinión social, nos lleva a abandonar lo que podría hacernos felices*, p. 60).

[70] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 75 – trad. cit., p. 75. Modifications dans la traduction d'Amutio pour rester plus proche de la syntaxe espagnole, entre autres pour garder la répétition du terme « rationalité », qui marque l'insistance avec laquelle on en parle.

[71] *Ibid*., p. 75 – trad. cit., p. 75. Modifications dans la traduction d'Amutio : D'une part, j'ai enlevé son ajout par rapport à l'espagnol quand il dit : « le plus doux des sons *qu'ils eussent entendus* de leur vie ». De l'autre, j'ai réintégré les articles définis qu'il ne traduit pas à la fin de la citation (« c'est-à-dire de vie d'Âne et de Flûte ») : le texte de Monterroso ne procède précisément pas à ce genre de généralisation qu'on pourrait rattacher à une morale, mais concentre l'histoire sur les deux personnages mis en scène.

> […] la chair [du Cerf] évidemment répugnait à la Vache, à la Chèvre et à la Brebis, accoutumées qu'elles étaient à se nourrir de l'herbe qu'elles cueillaient[72].

Comme l'indique Miralles Maldonado, cette remarque, dont la certitude est marquée par l'adverbe « évidemment[73] », présente une intertextualité qui va au-delà du parallélisme et qui implique aussi des contrastes, voire une forme de polémique avec le texte antérieur[74]. L'affirmation répondrait à merveille à une objection avancée en note par la traductrice de Phèdre dans les Belles Lettres : « La donnée de la fable est absurde […]. Des herbivores n'ont pas besoin de viande de cerf. Phèdre semble avoir quelque arrière-pensée qui nous échappe[75]. » Si Monterroso n'a peut-être pas retrouvé le sens caché derrière le texte de Phèdre, il a injecté sa perspective moderne dans sa réécriture. Selon Noguerol Jiménez, le fait que ces herbivores chassent quand même un cerf en se mettant ensemble avec le lion est une critique de l'égoïsme et de l'arrivisme de certains faibles face au pouvoir[76]. Cela pourrait d'ailleurs tout à fait aussi être le cas chez Phèdre. Toutefois, notre auteur va plus loin dans cette fable : même s'il ne le fait qu'indirectement, il dénonce l'absence de respect, voire d'écoute d'« expressions comme Contrat Social, Constitution, droits de l'Homme, et quelques autres, tout aussi fortes et décisives[77] ». Il ne s'agit pas là simplement d'un ajout pour rendre contemporaine une vieille histoire, mais bel et bien d'une critique qui valorise ces paroles comme étant « fortes et décisives ». Elles ne le sont malheureusement pas au sein de l'histoire de la *fábula* hispanique, mais elles le restent dans le discours de son narrateur. Comme dans les autres textes, ce dernier omet les moralités et évite donc de sermonner explicitement. Cela ne l'empêche pas de présenter quand même le monde avec tous ses problèmes et de faire un portrait des hommes ressemblant davantage à des animaux qu'à des êtres doués d'humanité.

Conclusion

L'idée d'une inefficacité des moralités face à cette réalité se retrouve dans plusieurs affirmations de l'auteur. Ainsi, dans « *Cómo acercarse a las fábulas* » (« Comment s'approcher des fables »), il explique :

> […] *ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo. Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra ; y el mundo sería entonces muy aburrido* […]
>
> […] aucune fable n'est nocive, sauf quand on réussit à voir en elle quelque enseignement. Cela est mauvais. Si ce n'était pas mauvais, le monde s'organiserait selon les fables

[72] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 77 – trad. cit., p. 77. Petites modifications dans la traduction d'Amutio pour rester plus proche du lexique espagnol.
[73] « *Por supuesto* ».
[74] José C. Miralles Maldonado, *op. cit.*, p. 257.
[75] Phèdre, *Fables*, *op. cit.*, p. 5, n. 1.
[76] Francisca Noguerol Jiménez, *op. cit.*, p. 102.
[77] Augusto Monterroso, *op. cit.*, p. 77 : « *expresiones como Contrato Social, Constitución, Derechos Humanos y otras igualmente fuertes y decisivas* » – trad. cit., p. 78.

> d'Ésope ; mais dans ce cas, tout ce qui rend intéressant le monde disparaîtrait, comme les riches, les préjugés raciaux, la couleur des sous-vêtements et la guerre ; et le monde serait alors très ennuyeux […] [78]

En se distanciant d'Ésope (et de Phèdre), notre auteur ne nie pas qu'il les prolonge, mais il les adapte à son temps, à sa culture, à sa perspective. Le terme de *fábulas* marque cette continuation. En même temps, l'intégration d'autres auteurs comme Horace et Ovide et des genres qui leur sont propres distingue la *fábula* de Monterroso : il s'agit d'une *fábula* particulière, différente, reconfigurée et combinée avec d'autres genres, provenant de cultures et d'époques diverses. Dans l'optique de cette tension créative entre continuation et différenciation, il convient de garder le terme générique proposé par l'auteur[79] et de ne pas chercher d'autres appellations comme *microrrelato*, *mini-cuento*, *fábula nueva* voire *postmoderna*, *short* ou *short short story*, *Kürzestgeschichte*[80]… L'auteur hispanique lui-même tenait à employer les termes génériques traditionnels, voire « classiques ». Dans un autre texte, intitulé « *Breve, brevísimo* » (« Bref, très bref »)[81], il critique la mode (surtout anglo-saxonne) de recourir à l'adjectif « court » (*short*) :

> […] *toda fábula, todo refrán, todo epigrama, son por definición y necesidad cortos ; y, por cierto, constituyen una antigua y gran riqueza de nuestra tradición literaria*.
>
> […] toute fable, tout proverbe, toute épigramme sont par définition et nécessité courts ; et constituent, certainement, une ancienne et grande richesse de notre tradition littéraire[82].

Nous n'avons ici qu'esquissé quelques aspects de la variété dialogique des textes de notre écrivain avec la tradition littéraire, en particulier latine. L'auteur y procède par concrétisation, mais aussi par retournement/inversion ; ici, il choisit la compression et la réduction, jusqu'à aller à l'omission ; là, il opte pour l'extension ou l'intégration multiple… En bon « élève » des classiques, qui avaient joué le jeu dialogique avant lui, Monterroso étend les frontières de ses textes, aussi bien en longueur qu'en profondeur.

---

[78] Augusto Monterroso, « Cómo acercarse a las fábulas », inclus dans « La palabra mágica », *Tríptico, Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra E*, A. Monterroso, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 186.

[79] Sur l'importance générale des titres pour ce type de textes, voir Basilio Pujante Cascales, « Minificción y título », *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, éd. I. Andres-Suárez/A. Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 245-259 ; parlant des titres qu'il appelle « génériques » (*genérico*[*s*]), le critique affirme que « les auteurs [les] placent habituellement dans un autre sous-genre avec plus de tradition » (*los autores suelen ubicarlos dentro de otro subgénero con mayor tradición*, p. 258).

[80] Pour le problème terminologique, surtout dans le domaine hispanophone, voir Irene Andres-Suárez, « Prólogo », *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, éd. I. Andres-Suárez/A. Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 11-21, en particulier p. 16-21, et plus récemment Irene Andres-Suárez, « Introducción », *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, éd. I. Andres-Suárez, Madrid, Cátedra, 2012, p. 19-90, plus concrètement p. 28-30. Pour le problème générique, voir également David Roas, « El microrrelato y la teoría de los géneros », *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, *op. cit.*, p. 47-76.

[81] On remarquera que, même si Monterroso emploie dans le texte le terme « *corto* », il opte dans le titre pour l'adjectif « *breve* », ce qui fait davantage écho à la théorie antique sur la *brevitas*.

[82] Augusto Monterroso, « Breve, brevísimo », *Literatura y vida*, A. Monterroso, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 104.

Il crée ainsi un palimpseste qui est devenu à son tour un classique, et cela non seulement parce qu'il a déjà été traduit en latin : *Ovis Nigra atque caeterae fabulae*[83].

Loreto NUÑEZ

Université de Lausanne

[83] Augusto Monterroso, *Ovis Nigra atque caeterae fabulae*, traduction par Tarcisio Herrera Zapién, México, UNAM, 1988. J'aimerais remercier ici de tout cœur Cécile Chapon et Irena Trujic pour leur relecture attentive de mon texte.