



HAL
open science

Traduire la ou les littératures latino-américaines ?

Caroline Lepage

► **To cite this version:**

Caroline Lepage. Traduire la ou les littératures latino-américaines ?. Écrire, lire, penser la littérature aujourd'hui, Université Paris-Est Créteil, Université de Liège, Université Paris 8, Dec 2015, Liège, Belgique. hal-02062886

HAL Id: hal-02062886

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-02062886>

Submitted on 26 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Peut-être cela relève-t-il d'une superstition invouable, toujours est-il que fort rares sont les traducteurs qui sont à la fois traducteurs et traductologues, ou qui, sans même aller jusque-là, acceptent de parler de traduction dans une perspective « traductologique » ; sans compter ceux, encore nombreux, qui feignent carrément d'ignorer que la discipline existe. C'est-à-dire qu'ils n'abordent généralement guère le sujet de leur pratique autrement qu'en entrant dans le récit d'anecdotes, parfois très ponctuelles vues de l'extérieur, pour évoquer leurs relations avec l'auteur / avec l'éditeur / parfois avec le lecteur..., ou dans l'exposition de détails du travail sur les textes, éventuellement l'ébauche de techniques. J'emploie sciemment le terme ébauche car en matière de traduction, l'expérience apprend que peu d'entre elles passent le cap de la durée et que donc, rien n'est jamais acquis, en dehors de précaires réflexes..., tant il est vrai que ce qui fonctionne avec tel auteur ne fonctionne plus du tout avec tel autre, sans finalement qu'intervienne, précisons-le d'ores et déjà, au risque d'aller à rebours des postulats de la réflexion collective menée dans le cadre de ce colloque, la question de savoir s'ils sont espagnols, latino-américains ou, d'ailleurs, de toute autre nationalité. D'une part, parce que la traduction, c'est la traduction, indépendamment du reste, et d'autre part, parce qu'en dehors de problèmes lexicaux désormais très marginaux à l'heure où internet embrasse et compile massivement, jusqu'à l'écrasement, depuis tous les points de vue possibles, la réalité, la question de la langue est globalement très secondaire, y compris s'agissant de la grande variété des normes et pratiques que présente l'espagnol...

C'est donc à partir cette modeste et peut-être coupable (tant pis !) position de traductrice superstitieuse et ayant derrière elle le bagage d'avoir traduit vers le français plusieurs dizaines d'auteurs latino-américains, d'à peu près tous les pays hispanophones (Paco Ignacio Taibo II, Leonardo Padura Fuentes, Cristina Peri Rossi, Yuri Herrera, Jorge Volpi, Daína Chaviano et Alejandro Jodorowsky pour les plus connus), et sous / dans divers formats, que je vais vous parler de mon expérience professionnelle et personnelle de la traduction de la littérature écrite en Amérique latine..., qui, vous l'aurez compris, est moins pour moi une aventure de et dans la langue, qu'une croisade de et dans la culture, au sens large du terme.

Et, en tout logique, je commence par une série d'anecdotes, en l'occurrence autour de la traduction de *Pasado perfecto*, le volet initial de la tétralogie havanaise du Cubain, Leonardo Padura Fuentes, pour les éditions Métailié, avec les réflexions que cela m'a conduite à faire, avec une lente, mais sérieuse prise de conscience, et, en bout de parcours, un nécessaire renoncement, une salutaire reconversion, dirais-je aussi. Précisément parce qu'il s'agit à la fois d'anecdotes et d'un cas particulier, le mien et, évidemment, celui de Padura Fuentes, pas n'importe lequel cependant eu égard au type de diffusion et de réception dont il bénéficie (il y a de l'exemplarité dans son cas), je laisse à chacun d'estimer la portée « significative » que mes propos induisent – ou pas.

Ouvrons la liste : anecdotique, mais ô combien significatif changement du nom de l'auteur, qui, après avoir figuré en tant que Leonardo Padura Fuentes sur la couverture de son premier roman publié en France, est soudain devenu Leonardo Padura, avec le seul argument qu'il pouvait y avoir confusion avec Carlos Fuentes dans les bases de données... Il y a là, à mon avis l'une de ces « subtiles », et bien moins indolores qu'il y paraît, amputations « identitaires » que subit la littérature latino-américaine quand elle s'exporte.

Anecdotique, mais ô combien significative demande que formule l'éditrice de reprendre la traduction (achevée et même rendue depuis plusieurs semaines) pour y apporter les modifications exigées par une lecture comparée de l'édition cubaine (ayant jusque-là servi de support) et d'une édition espagnole plus récente, considérée comme devant désormais servir de version de référence

et, précision évidente mais utile, élaborée à partir de modifications apportées par des correcteurs espagnols. Outre pour mener un travail éditorial destiné à chasser les coquilles et erreurs, quelques aspects de l'intervention espagnole dans / sur le texte – ponctuels, ayons l'honnêteté de le dire –, relèvent cependant d'un peu plus que cela. Prenons un exemple concret : pourquoi la réplique originale « Vas a tener que hablar con Morín o buscarte un babalao, ¿no? » (p. 105) devient-elle « Vas a tener que hablar con Morín o buscarte un babalao *que te tire los caracoles*, ¿no? » (p. 111) ? Autant dire pourquoi cet ajout, ces béquilles explicites ou « exotisantes », si ce n'est parce que le terme *babalao* est un cubanisme qui risque de ne pas être compris par un lecteur espagnol et qu'il faut en quelque sorte intégrer une sorte de note de bas de page au texte et parce qu'également, la référence aux coquillages colore davantage l'histoire... – quitte à tomber dans la redondance superfétatoire pour un lectorat cubain ? Dans cette perspective, nous nous trouvons face à une version espagnole de *Pasado perfecto*, mise aux normes grammaticales, lexicales et culturelles de l'Espagne..., en somme une adaptation, pour gommer et clarifier l'étranger / l'étrangeté / l'étrangéité. On précisera que les traductions des romans ultérieurs de l'auteur ont été établies à partir des éditions espagnoles, puisque, désormais, Padura Fuentes publie directement en Espagne. Faut-il en déduire que cela influe sur la langue d'écriture ? La question, au demeurant fort inquiétante, restera ici en suspens.

Anecdote, mais ô combien significative querelle soulevée à propos de la traduction de la dédicace : « Para Lucía, con amor y escualidez ». Pour comprendre de quoi il retourne, commençons par préciser que Padura Fuentes est de ces auteurs qui non seulement prennent grand soin d'assurer fermement l'amarrage de ses romans dans un intertexte implicite et explicite omniprésent, mais commentent à l'envi (dans un épitexte qui, tel qu'il est façonné, principalement dans ses interviews, a valeur de table de loi pour l'interprétation), les influences qu'il a reçues, en premier lieu des écrivains nord-américains, Raymond Chandler, Ernest Hemingway... et, central pour lui, J.D. Salinger. Or ce sont justement soit une excellente culture générale, soit une bonne mémoire, soit de besogneuses et attentives recherches sur ces sources citées et revendiquées par Padura Fuentes qui permettent de saisir à la fois le sens et le pourquoi de cette mystérieuse dédicace : dans un recueil de nouvelles de Salinger, *Nine Stories*, on trouve il est vrai un texte court intitulé « For Esmé – with love and squalor », traduit en français, légitimement ou non, cela n'a pas d'importance ici : « Pour Esmé avec amour et abjection ». Aussi curieux qu'il puisse paraître en soi et dans le contexte particulier d'une dédicace sous forme d'hommage à Lucía, la propre femme de Padura Fuentes, le choix d'une traduction littérale calquée s'impose, pleinement justifié, pour que le lecteur francophone sache que Padura Fuentes voulait évoquer et se ranger sous le haut patronage de Salinger. C'est forte de cette conclusion de bon sens que j'ai donc opté pour « Pour Lucía, avec amour et abjection ». Or, les « complications » sont venues plusieurs mois après la publication de la traduction, quand en visite à Paris, Padura Fuentes a dû s'expliquer lors d'un entretien avec un journaliste sur la bizarrerie de cette « abjection », envisagé plus opacifiant qu'éclairant pour la compréhension du texte – le référent intertextuel n'ayant pas été repéré et, une fois signalé, jugé trop difficilement accessible. On ajoutera que cela a été pris suffisamment au sérieux pour que l'éditrice me mette en demeure de justifier ma traduction... et pour que, ne se satisfaisant pas de mes explications concernant l'irrigation intertextuelle majeure induite par cette complexe, mais riche dédicace, décision soit finalement prise, pour une édition ultérieure (en l'occurrence, cela a été fait dans le format poche et reconduit après la vente des droits aux éditions du Seuil) de purement et simplement supprimer cette « illisible » partie du péri-texte... Il n'y a plus de dédicace dans *Passé parfait* ; ce qui est effarant déjà en soi, et encore bien davantage quand on sait que l'élaboration du sens et de sa légitimation en dépendent, quand on sait enfin que les trois autres volets de la série en ont une et que toutes les quatre composent sciemment et astucieusement un système d'échos qui tissent une très stratégique continuité. L'œuvre devient lisse et univoque, perd ses aspérités formelles et argumentatives, est amputée de ses étrangetés. L'important, d'après ce qui a encore été dit lors de cet échange de vues sur le bien-fondé de la traduction de « escualidez » par « abjection »,

n'étant pas tant d'être saisi par le lecteur érudit, que par le promoteur de produits culturels, peut-être pas moins érudit, mais pressé par le temps.

Anecdотiques, mais ô combien significatives exigences quant à la traduction des titres. Dans la version originale, *Électre à La Havane* était intitulé *Máscaras*. « Masques » aurait pourtant donné une simple et légitime traduction littérale ; simple et légitime en ce sens qu'il ne faut pas mener l'exégèse bien loin pour comprendre qu'il y a là de la part de l'auteur un choix fort et déjà en soi signifiant / revendicatif pour une démonstration visant à jouer sur la théâtralité dans ses différentes composantes, notamment les atours et leurs auto-désignations en tant qu'atours, pour mettre en perspective et dénoncer la vie politique et, plus largement, publique cubaines. *Électre à La Havane* ayant pour l'éditeur, cela va de soi, l'avantage premièrement de la fixation géographique explicite, deuxièmement de l'attrait d'un mot évocateur de mille charmes, et, troisièmement, encore une fois à travers le jeu des miroirs, de la dilution et de l'agglomération progressive de « l'étranger » / de « l'étrange » dans l'ici et maintenant, avec un étranger et un étrange qui ne sont que fantasmes d'un étranger et d'un étrange, ne valant finalement guère mieux que de puérides mythes et légendes. Après *Máscaras / Électre à La Havane*, il y a donc eu *L'Automne à Cuba* pour *Paysage de otoño* (« paysage d'automne »). Sans doute *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma* ne doivent leur traduction littérale qu'au fait de bénéficier des coordonnées concrètes et symboliques des deux précédents et au fait, surtout, qu'après les mentions à La Havane et Cuba, il n'y avait plus guère de déclinaison possible, sans tomber dans le grotesque.

Anecdотique, mais ô combien significative « gestion » éditoriale de cette œuvre : le premier roman de Leonardo Padura Fuentes publié en France, en 1998, est *Électre à La Havane*, soit le troisième volet de l'ensemble, le quatrième, *L'Automne à Cuba* étant venu ensuite, en 1999, avant, enfin, la parution du volume initial, *Passé parfait*, en 2001, puis, pour finir, du deuxième, *Vents de Carême*, en 2004. Ce qui, pour plus de clarté, donne l'ordre suivant : 3-4-1-2. L'argument qu'étant paru en version originale simultanément à la « découverte » de l'auteur par l'éditrice, *Máscaras (Électre à La Havane)* était le plus à même de « séduire » et convaincre le public français n'est à notre avis guère recevable s'agissant d'une série. Nombreux parmi nous étant ceux à vouloir encore qu'en toute logique, le commencement d'un échafaudage narratif et d'un dispositif discursif, *a fortiori* pensé à et pour le long terme, demeure le commencement... lu et interprété comme une genèse, des prémisses, sans doute aussi un pacte de lecture. Plus encore, cette décision constitue un maladroit contresens quant au projet littéraire de l'auteur. Écrits entre 1989 – un moment hautement déterminant pour Cuba ; l'effondrement du bloc soviétique, symboliquement scellé avec la chute du mur de Berlin, ayant représenté l'amorce de grands bouleversements dans l'île... – et 1998, ces histoires s'affichent pourtant dès le paratexte comme ancrées dans un temps narratif à la fois restreint à / signifié par l'enchaînement de l'hiver, du printemps, de l'été et de l'automne 1989 ; l'ordre n'ayant il est vrai rien d'anodin, au contraire, pour la démonstration sous-jacente, sciemment limpide d'ailleurs... avec le point d'achèvement de 904 pages orchestré autour de cet automne cubain qui a tout de l'« automne des patriarches », de ces si belles et si nobles figures déchues de la Révolution. Le dernier chapitre de *Paysage d'automne* s'achevant tout aussi symboliquement sur l'image lourde de sens d'un protagoniste qui a renoncé à l'action et à l'engagement en quittant les rangs de la police, pour s'enfermer dans sa tour d'ivoire, chez lui, et se consacrer à l'écriture tandis qu'à l'extérieur : « ... un autre bruit, assourdissant, provenant de la rue, avertit l'écrivain que la destruction se poursuivait, mais il se contenta de changer de feuille pour commencer un nouveau paragraphe, car la fin du monde était proche, mais toujours pas là : il restait la mémoire » (p. 233). Telle est la fin du roman et par la même occasion de la tétralogie ; la fin voulue par l'auteur. Or la signification est-elle la même quand la lecture s'achève sur cela ou quand elle est malencontreusement suivie, par une continuité artificiellement imposée et inepte, de l'*incipit* d'une fausse suite, celle de *Passé parfait*, donc : « Il n'eut pas besoin d'y réfléchir pour comprendre que le plus difficile serait d'ouvrir les yeux. D'accepter sur ses pupilles la clarté du matin qui resplendissait sur les carreaux des fenêtres et peignait toute la pièce de sa glorieuse luminosité » (p. 13). Cette douloureuse gueule de bois dont

émerge le héros, Mario Conde, dans le premier volet de la tétralogie, n'est pas liée à la commotion de six longues années de « Période spéciale en temps de paix », mais, très différent, à la fin imposée, en 1989, par des circonstances extérieures, le contexte international, des illusions d'un castrisme utopique et à la nécessité de regarder enfin la réalité / vérité en face... cette lumière qui déchire l'aube et les brumes d'une métaphorique nuit de beuverie. Pour finir, ce choix induit une réception durablement fondée sur un grave et coupable malentendu : fatal est en effet la découverte par le lecteur / public ou le public / lecteur d'un auteur qui écrit non plus depuis la Cuba de 1989, mais celle de 1997, c'est-à-dire presque dix ans plus tard, pour *Électre à la Havane*... avec un positionnement idéologique qui a nécessairement beaucoup évolué en quelques années et qui, toutefois, va s'imposer dès lors et définitivement, à plus forte raison avec le soutien reçu immédiatement après grâce à *L'Automne à Cuba*, comme règle interprétative linéaire de l'ensemble de l'œuvre ; d'une œuvre qu'il faudrait au contraire lire et comprendre dans sa complexité, dans son étrangeté, à savoir dans sa verticalité, les volumes antérieurs dans la vraie chronologie, *Passé parfait* et *Vents de Carême*, passant forcément dans le filtre de lectures « politiquement correctes » alors qu'ils sont caractéristiques et riches de leurs atermoiements, de leurs ambiguïtés et de leurs regrets – regrets qu'il faille renoncer aux mythes et à la légende d'une splendide Cuba révolutionnaire par exemple.

Il se trouve effectivement que l'idée de projet littéraire est devenue très secondaire au regard de quantité d'autres critères, paramètres et impératifs...

Et là, j'enchaîne avec une conversation, tout aussi anecdotique sans doute, que j'aie eue, il y a quelques années déjà, avec Anne-Marie Métaillé. Ce jour-là, il était question des critères d'évaluation de manuscrits d'auteurs cubains que l'on me soumettait et que je devais ou non retenir pour de futures traductions et publications ; la consigne donnée étant, côté éditrice, que les textes proposés soient véritablement et suffisamment cubains, le saisissement étant, côté lectrice / traductrice, de savoir ce que pouvait bien être un texte véritablement et suffisamment cubain. Outre la mention de quelques ingrédients et accessoires exotiques ne pouvant à l'évidence pas manquer au cocktail d'un texte véritablement et suffisamment cubain, la réponse à cette interrogation n'a jamais été apportée. Cela n'était d'ailleurs pas réellement nécessaire. LECTRICE / traductrice et éditrice s'étaient alors parfaitement comprises, à défaut de se mettre d'accord... des textes que je jugeais intéressants d'un point de vue « littéraire » (j'utilise le terme au sens large), mais peu saillants pour leur cubanité étant repoussés et oubliés au bénéfice d'autres, jugés plus conformes ou envisagés comme ultérieurement plus « conformables ».

Finalement, nous avons là d'une part, ce que traduire *la* littérature latino-américaine suppose / impose / exige et d'autre part, ce qu'il faut justement entendre aujourd'hui par *la* littérature latino-américaine : c'est-à-dire ces textes qui passent les nombreux filtres superposés de la sélection par les puissants réseaux des agents / lecteurs rattachés aux maisons d'édition et subissent ensuite le passage à la moulinette des éditeurs / diffuseurs / vendeurs... Il s'agit en somme d'une infinitésimale partie de la production sous-continentale, sur la qualité et, surtout, la représentativité de laquelle on pourrait gloser à l'infini... avec le paradoxe que c'est pourtant elle qui porte l'étendard et les couleurs de *LA* littérature latino-américaine – autant dire un étendard et des couleurs, qui ne signifient plus grand-chose, à plus forte raison quand on remarque que pas un des auteurs latino-américains majeurs de maintenant, Bolaño, Piglia, Aira... n'a pas été traduit et publié par des éditeurs de premier plan, alors que les Gallimard, Seuil, Grasset se sont en leur temps partagés les Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez.

Ce qui nous pousse à inviter les historiens de la littérature latino-américaine à repenser / reformuler les questions de formatage de la littérature latino-américaine autrement qu'on a pu le faire à partir de l'acrimonie infantile et frustrée des fondateurs du mouvement McOndo, entre autres, vis-à-vis des grandes figures du Boom. En fin de compte, le principal écueil est purement et simplement, tout bêtement suis-je tentée de dire, qu'on exige de la littérature latino-américaine qu'elle soit étrangère et seulement étrangère, c'est-à-dire de pouvoir la lire, encore et toujours, en anthropologues (dans

des versions *digest*, évidemment aussi) tout en lui interdisant absolument d'être étrange, c'est-à-dire qu'on refuse de la lire aux / dans les avants-gardes, notamment en matière formelle, ou même juste thématique. On synthétisera en disant que cela n'est pas son créneau, qu'on préfère qu'elle reste sagement à sa place, avec les « belles latinas », par exemple.

Si ce n'est pour constater qu'on est allés vers un terrible grossissement du trait – avec d'inévitables dégradations, reniements, renoncements pour les auteurs –, on n'est guère sortis de ce que Roger Caillois voyait en / pour la littérature latino-américaine. Comme le rappelle Pierre Taminiaux dans un article intitulé « Roger Caillois et l'expérience de la traduction¹ » :

« Des noms aussi célèbres que ceux de Borges, de Paz et de García Márquez sont devenus des références obligées pour l'honnête homme aux prétentions universalistes de notre temps. Mais quand Caillois commence à s'intéresser à ces cultures et à ces littératures, c'est-à-dire dès les années trente, leur statut est encore plus qu'incertain, en particulier en France, pays par tradition plutôt soupçonneux à l'égard du monde hispanique (qu'il soit classique ou moderne) et même longtemps ignorant des réalités culturelles et de l'histoire de l'Amérique latine. Un des plus grands mérites de Caillois est justement d'avoir levé en partie ce soupçon qui entourait un univers littéraire pétri de fantastique, de surnaturel et de baroque, domaines par nature obscurs pour l'esprit français formé par tradition à l'école du cartésianisme. »

Caricatural, certes, étonnant certes quand on sait que l'article a été publié en 2003, mais au moins de telles attentes auront-elles produit la traduction de grandes et importantes œuvres. Est-ce toujours le cas dans *la* littérature latino-américaine actuelle ? L'écart est finalement instructif en ce qu'il nous fait sérieusement nous inquiéter, car ce glissement pourrait bien finir par être fatal à *la* littérature d'Amérique latine, d'abord pour l'écho qu'elle reçoit dans le monde (il y a quelques années déjà que des littératures venues d'autres horizons, l'Afrique, l'Asie, l'Europe du Nord..., ont largement pris le pas sur elle) et ensuite pour ses formes et contenus... *via* une mise sous tutelle, une mise sous influence qui pourrait bien s'avérer être la plus nocive des formes d'impérialismes, celle à laquelle on se livre dans une soumission consentie, bienheureuse et complice.

Cela dit, peut-être cet essoufflement et même cette forme de mort sont-ils nécessaires pour qu'en lieu et place de *la* littérature latino-américaine, il y ait émergence des littératures latino-américaines, qu'elles existent et s'affirment / s'assument dans leur autonomie, pour que nous ayons la possibilité d'aller jusqu'à elles, de nous intéresser à elles, pour que nous les lisions, pour que nous les commentions, et donc pour qu'elles soient traduites, diffusées, et jouent un rôle dans une géographie littéraire qui, affirmons-le sans complexe ici, a aussi besoin des voix hispaniques et hispano-américaines.

Pour ce qui est du terme *émergence*, on précisera qu'on n'entend évidemment pas par là que nous sommes face à une terre vierge, *a fortiori* inculte, sur laquelle tout rebâtir (même si pour nombre d'auteurs le défi est bel et bien là, qu'ils acceptent ou non de l'entendre), précisément parce qu'il y a ceux que l'on a mentionnés, Bolaño, Piglia, Aira..., mais la simple et désespérante question de savoir combien de lecteurs français érudits et curieux (j'évacue sciemment le « grand public ») les auront lus, ou même auront seulement déjà entendu leurs noms suffit à nous faire comprendre que la lecture / la traduction / l'édition et la diffusion doivent, elles aussi trouver de nouvelles voies..., sous peine que des œuvres latino-américaines de premier plan demeurent oubliées dans des pages et sur des étagères que personne ne visitera plus, sous peine que les auteurs en résistance / en (re)-création n'aient plus jamais le dernier mot.

Pour être synthétique, je dirai que ces nouvelles voies convergent vers la constitution d'un autre modèle, synonyme d'une véritable révolution ; une véritable révolution tridimensionnelle, c'est-à-dire à la fois dans les « modalités » de la création, dans celles de l'édition et dans celles de la lecture. Pour la création : avec un pari bien plus ouvert que celui, extrêmement limitatif, du « tout

¹ Pierre Taminiaux, « Roger Caillois et l'expérience de la traduction » *Revue des lettres et de traduction*, n° 9, 2003, p. 39-51.

En ligne : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/41971/2003_9_39-51.pdf?sequence=3

roman », comme s'il n'y avait de gloire que dans l'accumulation des pages (faisant fi des réflexions d'un Borges, par exemple, la très grande majorité des auteurs continuent de vouer un culte à la fiction romanesque alors qu'en l'occurrence, l'ultra-contemporanéité se situe actuellement à n'en pas douter dans les formes courtes – le fragment, le microrécit, la nouvelle... –, avec des mécanismes et des dispositifs d'écriture souvent novateurs, parfois expérimentaux, quoi qu'il en soit en pleine mutation dans la recherche constante d'autres choses, là où, hors quelques exceptions, le roman ronronne et s'enlise...), avec un investissement moins borné de sous-genres jusque-là en bonne partie délaissés ou méprisés (pour ne donner qu'un exemple, on peut à proprement parler de Boom de la littérature science-fictionnelle argentine, avec la venue de centaines d'auteurs jusque-là inconnus, à qui l'on doit des milliers de textes, qui font de ce champ bien particulier un territoire d'expérimentations littéraires intéressantes et stimulantes, et à travers cela d'expérimentations socio-politiques qui sont autant de pistes pour penser autrement ce qu'on nous présente comme une fatalité, comme l'ordre naturel des choses...) et surtout, avec une autre approche de la notion d'auctorialité, qui suppose en premier lieu, et entre quantité de choses, l'abandon de cette forme de narcissisme à vouloir à tout prix s'accrocher à l'obsolète séparation entre la diffusion sérieuse – le livre papier – et la diffusion pas sérieuse – le livre numérique. Il n'est qu'à envisager qu'il y a l'opportunité de voir l'avènement d'une saine démocratie des auteurs et se réjouir que quelques têtes injustement anoblies sous le règne et à la cour de *la* littérature latino-américaine roulent dans les oubliettes. Pourquoi ne pas accepter que les littératures latino-américaines ne pourront jamais entrer dans les réseaux et sous la toise de *la* littérature latino-américaine et que donc, les périmètres doivent changer..., au risque de s'en tenir à l'invisibilité et au double discours : une fronde de façade qui ne serait pas l'expression d'une authentique rébellion, mais l'expression d'une vulgaire frustration de ne pas avoir sa place au banquet de *la* littérature latino-américaine. Car quel est l'objectif ultime si ce n'est être lu par le plus grand nombre ? Or, le plus grand nombre n'est désormais plus dans les beaux volumes avec du beau papier. On comprend pourquoi il y a également derrière tout cela, avec tout cela, une indispensable révolution éditoriale, l'opportunité, précisément grâce au numérique – qui, je n'insisterai jamais assez produit des *vrais* livres et pas des erzats de livres (est-ce que ce qui donne un bon livre, ça n'est pas d'abord son contenu ?), d'échapper à la tyrannie du formatage et du marketing des trois ou quatre grandes enseignes qui font *la* littérature latino-américaine [pour la France] et empêchent que *les* littératures latino-américaines se déploient comme elles le devraient... Il y a la possibilité de monter des projets alternatifs dont le seul fondement serait la qualité, et dont la seule inquiétude serait le partage le plus large. Mais évidemment, pour que cette nouvelle approche de la création et de l'édition aient des chances de succès dans le long terme, la principale révolution doit être la révolution du lecteur, qui doit comprendre et accepter, au-delà de la seule théorie s'entend, quelque chose d'aussi simple que ceci : l'écriture, la traduction et l'édition sont des métiers à part entière, dont les acteurs ont besoin de tirer un revenu pour vivre et pour être en mesure de continuer... Pourquoi serait-il indécent de dire que l'écriture, la traduction et l'édition des littératures latino-américaines ont besoin d'être financées, que ces projets alternatifs n'auront pas la moindre viabilité sans cela ? Non, tout ce peut pas être gratuit, *a fortiori* les biens symboliques. Vous l'aurez compris, l'avenir des littératures latino-américaines, telles que je les définis, sera de mon point de vue dans le numérique et, par conséquent, dans la participation active du lecteur (c'est cela aussi *lector in fabula*) ; un lecteur qui aura cessé de penser qu'on est un héros quand on partage illégalement des fichiers avec des dizaines, des centaines, des milliers de textes... On n'est pas un héros, on est un voleur et, plus grave, un fossoyeur.