

Introduction

« Ce ne fut pas un traître, ce fut un illuminé, un converti », écrivit Borges à propos du guerrier lombard Droctulft qui abandonna les siens à la vue éblouissante de la ville de Ravenne. Treize siècles plus tard, dans l'immensité de « *la Pampa* », une femme d'origine anglaise se dépouilla aussi de sa culture pour adopter celle de l'indien qui, des années auparavant, l'avait enlevée à sa famille, devenant par la suite son mari. En embrassant chacun la culture de l'autre, le guerrier et la captive devenaient à jamais irrécupérables, dira Borges¹. Tous deux sont en cela des convertis.

La reprise par Edgardo Cozarinsky de ce récit pour son film *Guerreros y cautivas* ne saurait surprendre. Toutefois, à la différence de l'histoire de Borges, tous les personnages du film – notons d'ailleurs la pluralité du titre – possèdent certains aspects des deux mondes, tous sont à la fois guerriers et captifs. Différence essentielle qui semblerait mettre en lumière la propre figure du cinéaste écrivain, et qui pourrait même s'étendre à celle de Sylvia Molloy : la figure de l'étranger. En effet, contrairement à Droctulft et à l'Anglaise, tous deux sont à jamais des étrangers, au sens où l'entend Georg Simmel pour qui la caractéristique intrinsèque en est la *mobilité* entraînant avec elle « cette synthèse de *proximité* et de *distance* qui constitue la position formelle de l'étranger² ». Ainsi, tandis que le guerrier et la captive du récit de Borges abandonnent complètement leur identité, Cozarinsky et Molloy, en revanche, l'acquièrent, semble-t-il, à travers leur mobilité. L'éventail des possibilités est large, rappelle Nicole Lapierre en reprenant la figure de l'étranger de Simmel : « De la mobilité biographique au mouvement des idées, de la condition existentielle d'exilé, d'émigré ou de transfuge social à la dissidence et à la créativité intellectuelles, il n'y a évidemment pas de causalité mécanique, [...], simplement des circonstances favorables. » Il peut même arriver de « penser ailleurs sans quitter sa contrée ou son milieu et vice versa³ ». Borges est assurément une référence incontournable pour ce dernier cas de mobilité.

En réunissant Edgardo Cozarinsky et Sylvia Molloy dans une même étude, nous entendons esquisser leur « devenir écrivain », devenir ainsi fortement marqué par la figure de l'étranger signalée. L'« espace des possibles », par

1. BORGES Jorge Luis, « Historia del guerrero y de la cautiva », *El Aleph, Obras completas*, t. I : 1923-1949, Buenos Aires, Emecé, 2007.

2. SIMMEL Georg, « Digressions sur l'étranger », in Isaac JOSEPH et Yves GRAFMEYER, *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, 2009, p. 55. Nous soulignons.

3. LAPIERRE Nicole, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard, 2006, p. 27.

lesquels on devient écrivain, est un espace pluriel, aux dimensions diverses et contradictoires, qui n'est ni intemporel ni universel : l'identité de l'écrivain a donc une histoire singulière. La pluralité des paramètres du monde de la création, c'est-à-dire la multiplicité de façons d'être écrivain, « participe d'une indétermination constitutive de ce statut ». L'identité de l'écrivain se construit, en conséquence, sous l'influence de cette indétermination essentielle ainsi qu'à partir de « la montée en singularité », qui opère notamment à travers la création d'un nom, en même temps qu'à partir de « la montée en objectivité », par exemple la publication assurant le passage d'« écrivain » à « écrivain⁴ ». C'est au croisement de ces montées que nous percevons les voix de Cozarinsky et de Molloy.

Trouver sa voix dans la fiction semblerait être le parcours de tout écrivain, suggère Eudora Welty⁵. Le propos étant, justement, de découvrir le cheminement de leurs voix, il s'avère nécessaire de dégager ces écrivains de la notion d'exil à travers le prisme duquel la littérature argentine des années 1970 et 1980 fut interprétée. Dès lors, il s'ensuit que la singularité de leurs voix, mise en perspective, pourrait difficilement être entendue en fonction d'une « dimension extérieure » ou « intérieure » uniquement en correspondance avec le lieu de production⁶. De plus, Cozarinsky ne s'est jamais reconnu dans l'idéologie des années 1970 et a toujours maintenu ses distances à l'égard de cette génération. Il ne se considère pas comme un exilé politique et insiste sur son indifférence à cette question⁷. Malgré le départ non forcé du pays, leurs premières fictions, *En breve cárcel* et *Vudú urbano*⁸ – signalons que toutes deux furent rééditées dans la collection « Serie del Recienvenido » du Fondo de Cultura Económica, dirigée par Ricardo Piglia, dont le but était de mettre en avant des œuvres un peu oubliées par le canon littéraire – ont été lues comme appartenant à la littérature argentine écrite

4. HEINICH Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

5. « En continuant à m'interroger sur les origines de ce personnage étrange et passionné, je finis par comprendre que Miss Eckhart venait de moi. Il n'y a aucune ressemblance quant à l'identité externe [...], ce qui compte, c'est ce qui se trouve au centre du personnage – là où il est seul. Elle m'empruntait ce que je savais déjà sur mon compte, ce qu'il me semblait même avoir toujours su. [...] Ce n'est pas en fabriquant Miss Eckhart telle qu'elle se dresse d'une façon physique et presque opaque au milieu de sa propre histoire, mais en composant son personnage à partir de ce qu'il peut y avoir en moi de plus intérieur et de plus sensible que je dirais que j'ai trouvé ma voix dans ma fiction », WELTY Eudora, *Les débuts d'un écrivain*, trad. Michel Gresset, Paris, Flammarion, 1989, p. 185-186.

6. C'est d'après ce critère que fut classée et lue une grande partie de la littérature argentine, en particulier la littérature de la période 1970-1980.

7. Les motifs de sa propre décision de quitter l'Argentine ont peu d'importance à ses yeux. Par exemple, dans le livre *Inventario de sueños* il adresse par lettre une réponse sommaire et catégorique à Oscar Sarhan à propos des motifs de son départ, soulignant ainsi le peu d'intérêt que ce genre d'histoires représente pour lui, en même temps qu'il l'invite à lire *Por qué se fueron*, livre où il s'explique au sujet de l'exil. Cf. SARHAN Oscar, *Inventario de sueños*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación de la República Argentina, 1999 ; BARÓN Ana, DEL CARRIL Mario et GÓMEZ Altino, *Por qué se fueron. Testimonios de argentinos en el exterior*, Buenos Aires, Emecé, 1995 ; ALPER David et BLOCH-MORHANGE Lise, « Edgardo Cozarinsky », *Artiste et métèque à Paris*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1980.

8. MOLLOY Sylvia, *En breve cárcel*, Barcelone, Seix Barral, 1981 ; COZARINSKY Edgardo, *Vudú urbano*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

depuis l'exil⁹. À la lecture de ces fictions, la pertinence de cette perspective semble faire sens. Il convient néanmoins de tenir compte du fait que, même si ces fictions étaient l'expression de cette expérience de l'exil – nous proposerons une reformulation singulière de cette notion –, leurs interventions publiques durant ces années ne s'engageaient aucunement dans la réflexion sur la situation du champ intellectuel argentin¹⁰. Dans ces fictions, l'expérience de l'exil laisse, d'une part, surplomber une interrogation sur la constitution d'une écriture à partir de la différence en termes de sexualité – comment écrire ce qui ne peut être dit? –, l'axe du roman de Molloy. D'autre part, elle permet de revisiter un passé lourd en résonance du contexte politique des années 1970 pour Cozarinsky.

Il s'agit ici plutôt d'observer la démarcation régulière de ces voix, ce qui amène à tenir compte de la question de l'étrangéité d'un texte : deviendrait-il étranger à partir du moment où il est écrit en dehors du pays de naissance de son auteur ou du pays reconnu comme propre? Ou bien l'étrangéité est-elle ressentie par rapport à la langue d'écriture, différente de celle de son auteur? Ou encore, l'étrangéité apparaît-elle dès que les autres écrivains, les éditeurs, les lecteurs ont le sentiment que le texte ne répond pas à ce qu'ils entendent par « littérature argentine »? Chez Cozarinsky comme chez Molloy, cette étrangéité qui ne se borne pas à la notion de « frontières nationales » mais, au contraire, est entendue comme synthèse de proximité et de distance, selon la définition de Simmel, est inséparable de leur voix. C'est une étrangéité qui semble assurément secouer l'idée de « littérature nationale » comme en témoigne leur intérêt pour la traduction et pour les manifestations littéraires ébranlant cette idée. En ce sens, l'un et l'autre acceptent d'être lus comme deux voix de la « littérature universelle » – ou, mieux encore, « mondiale ». Plus exactement, deux voix qui vont de pair avec ce que María Teresa Gramuglio a désigné comme un « retour de la littérature mondiale¹¹ » dont la

9. Notons seulement deux exemples, CYMERMAN Claude, « La literatura rioplatense y el exilio », in Rolland SPILLER (éd.), *Culturas del Río de La Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Francfort-sur-le-Main, Vervuert Verlag/Lateinamerika-Studien 36/Universität Erlangen, 1995, p. 489-516; DIEGO José Luis de, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2003.

10. La bibliographie est abondante sur ce sujet. On consultera avec profit : LEENHARDT Jacques (dir.), *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, colloque de Cerisy, 1978, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980; *Argentine entre populisme et militarisme, Les Temps Modernes*, n^{os} 420-421, 1981; BALDERSTON Daniel et al., *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987; SOSNOWSKI Saúl (éd.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988; BERGERO Adriana et REATI Fernando (dir.), *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997 (voir notamment le texte d'Andrés Avellaneda, « Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta », p. 141-184); DRUCAROFF Elsa (dir.), *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000. Parmi les divers auteurs participant aux différents ouvrages, ni Cozarinsky ni Molloy n'y interviennent.

11. Plus précisément, écrit-elle : « *Este retorno de la literatura mundial a un lugar conspicuo en los estudios literarios contemporáneos, obedece [...] a los giros que introducen en las reflexiones sobre el tema las experiencias históricas radicales, esos cambios de paradigmas de funcionamiento del mundo conocido que sacuden a la modernidad [y] que afectan al planeta*

parution de nombreux essais à la fin du siècle dernier a confirmé l'existence d'un débat dans les études critiques et littéraires¹². Ce sont deux voix « désireuses de monde », pour reprendre les termes du titre *Deseos cosmopolitas* de Mariano Siskind, bien que ce désir, profondément rattaché à la croyance d'une position culturelle marginale, ne soit pas tout à fait le même pour l'un et pour l'autre¹³. En d'autres mots, et comme nous le distinguerons : le lieu marginal qu'ils reconnaissent comme le leur devrait être revu et interrogé. Il est vrai qu'ils ne sont pas de « grands » écrivains reconnus, mais cela ne fait pas d'eux des marginaux. Ils ont su se construire une place de notoriété mais à partir d'un ailleurs, c'est-à-dire, en dehors de l'Argentine. Molloy, par exemple, est une figure centrale en ce qui concerne les études sur l'homosexualité dans la littérature latino-américaine. La question devrait se poser en d'autres termes : que font-ils de la marginalité ?

Revenons à cet « ébranlement » de la littérature nationale puisqu'il nous a conduit à lire autrement – une affirmation qui certainement reprend celle de Nora Catelli : la littérature comparée semble être aujourd'hui la seule manière de lire, car personne ne lit uniquement sa littérature nationale¹⁴. C'est ainsi que dans cet ouvrage, lire autrement est une invitation à emprunter un autre chemin : en effet, lire ces voix depuis une lecture centrée sur l'exil – comme souvent le font les critiques littéraires – supposerait, d'une part, de prendre comme point de départ l'écrivain déjà accompli, reconnu par ses pairs, et de l'autre, de rejeter un trait essentiel à Cozarinsky et à Molloy, celui de la conquête de leur identité dans le devenir et la mobilité. Au contraire, notre perspective prend ainsi sa source à leurs débuts afin

entero », GRAMUGLIO María Teresa, « Literatura mundial: una aproximación », *Diario de Poesía*, n° 81, 2010-2011, p. 12.

12. La bibliographie est très abondante. Outre les essais déjà classiques d'Erich Auerbach, Franco Moretti et Pascale Casanova (cf. Bibliographie finale), commentés par Gramuglio dans son article précédemment cité, on se reportera à BERMAN Antoine, « Goethe : traduction et littérature mondiale », in *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984 ; D'HAEN Theo, DAMROSCH David et KADIR Djelal (éd.), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres/New York, Routledge, 2012 ; DAMROSCH David, *What is World Literature?*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2003 ; MAGRIS Claudio, « Goethe, la prosa del mondo e la "Weltliteratur" », *Utopia e disincanto. Storie e speranze illusioni del moderno*, Milan, Garzanti Libri, 1999 ; PRADEAU Christophe et SAMOYAU Tiphaine (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005 ; PRENDERGAST Christopher (éd.), *Debating World Literature*, Londres, Verso, 2004 ; SÁNCHEZ PRADO Ignacio M. (éd.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Biblioteca de América, 2006 ; STEINER George, « A Footnote to Weltliteratur », *Le Mythe d'Étiemble*, Paris, Didier, 1979, p. 261-269.

13. Siskind note : « El héroe de este libro, si puedo llamarlo así, es un intelectual cosmopolita latinoamericano [...] que deriva la especificidad de su subjetividad cultural de su posicionamiento marginal y de la certeza de que tal posición lo ha excluido del desarrollo global de una modernidad articulada por fuera de un campo cultural latinoamericano saturado de significantes nacionalistas o peninsulares que determinan su atraso y su marginalidad global. » SISKIND Mariano, *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, trad. Lila Mosconi, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 22-23. Nous le verrons, cette « position marginale » est plus expressive du cheminement de Cozarinsky que de celui de Molloy.

14. CATELLI Nora, *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*, Paraná, EDUNER, 2020, p. 85.

d'éclairer un nomadisme, sorte de « pulsion migratoire¹⁵ », et une mobilité intrinsèque à cette figure.

C'est pourquoi l'étude comparative que nous présentons s'inscrit dans une « méthode contingente » mise en exergue par Alain Viala : « L'objet à construire, [affirme-t-il,] ne peut être ainsi défini qu'au terme de l'analyse. Procéder autrement, poser une définition *a priori* (même si elle se présente opératoire), ou, pire, la laisser dans l'implicite, ce serait supposer le problème résolu avant d'en connaître les données¹⁶. » Pour notre part cette méthode contingente impose, d'un côté, de ne pas définir préalablement l'identité de ces auteurs, et de l'autre, de la raccorder, précisément, au devenir. En effet, le caractère contingent est propre à l'identité en tant que processus de « spécificités différentielles » et non comme un « ensemble de différences¹⁷ ».

Le cheminement esthétique, tant celui de Cozarinsky que celui de Molloy, est donc imprégné, pénétré par la question identitaire. Au regard de cette instance qu'on appellera « l'occasion » de l'écriture, problématisée, refoulée, interrogée dès le début même, l'identité chez eux sera constamment placée en amont de leur cheminement. Cela revient à dire qu'ils se recueillent et se représentent dans la dimension symbolique qu'est leur projet esthétique, tel que Stuart Hall le précise en insistant sur l'envergure du symbolique pour découvrir une identité interpellée par le « processus du devenir plutôt que de l'être » et qui se constitue à l'intérieur de la représentation, un processus donc nécessairement fictionnel¹⁸. Ainsi, ayant perdu son sentiment de stabilité ou d'appartenance, le sujet migrant projette son identité scindée dans la dimension symbolique. L'écriture n'offre plus « l'abri à l'écrivain exilé », lieu de restitution de sa « patrie perdue », mais au contraire, elle est l'espace où se dessine le hiatus clivant à jamais le sujet et le monde. En d'autres termes, si la dimension imaginaire n'a pas pour objectif de reconstruire cette perte, d'en suturer les effets, c'est parce que le sujet de l'écriture se dispose, de préférence, à rendre compte de sa propre errance.

À l'égard de cette errance et de sa configuration dans la fiction, signalons une modification conceptuelle : celle qui relève du passage de la notion

15. MAFFESOLI Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie générale française/Le Livre de poche, 1997, p. 47-48.

16. Ceci, afin de connaître les critères qui auraient contribué à la création des notions d'« écrivain » et de « littérature ». Cf. VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 9.

17. C'est Alexis Nouss qui propose l'identité comme un processus de « spécificités différentielles » en se rapprochant, alors, d'une « pensée liminale » qui considère la frontière non plus comme une barrière, mais comme un seuil et qui détournera « l'essentialisation identitaire et différentialiste » : « Un sujet est façonné, recomposé en permanence, par des vecteurs physiques, écologiques, historiques, psychiques, culturels. Cet ensemble de spécificités devient différentiel – et non un ensemble de différences, ce qui réintroduirait du figé – pour et par rapport à l'autre sujet. Et c'est dans et par le regard de l'autre [...] que ces spécificités, perçues comme différentielles, dessinent l'identité », NOUSS Alexis, *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris, Les Éditions Textuel, 2005, p. 57-58. Cette « pensée liminale » rappelle notamment la « pensée de la trace » – qui s'oppose à l'errance – expressive d'une « poétique de la Relation » d'Édouard Glissant. Cf. GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

18. HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 271.

de « littérature de l'exil » à celle de « littérature migrante », qui correspondrait au changement de la notion d'identité ainsi que de celle de l'espace. En effet, si dans le discours de l'exil l'écrivain convoquait son passé avec nostalgie comme une ancre fixe et confortable dans sa vie, pour l'écrivain migrant les contours de sa vie ne sont pas séparés de son passé mais se meuvent ou changent avec le présent¹⁹. En ce sens, si la voix du migrant ne peut être ancrée – constat fort en résonance dans le cas de Cozarinsky plus encore que chez Molloy –, dans l'écriture, l'identité se construira activement selon un processus constant de « négociation » avec la culture autre²⁰. Ce passage obéit non pas à une différence de dénomination – entre migrant et exilé –, mais de perspective où il importe de distinguer les critères de mobilité, souligne Alexis Nouss : tandis que le premier « migre d'un territoire à un autre en fonction d'une identité spatialisée selon une ontologie cartographique, l'exilé passe d'un ciel à l'autre, d'une langue à l'autre, et retient la mémoire des uns et des autres en les faisant dialoguer²¹ ». C'est la « condition exilique », notion qu'il a lui-même avancée, qui permettrait d'interroger de concert différents parcours. Donner alors une ampleur sémantique aux diverses migrations et penser l'« expérience exilique » comme un noyau existentiel commun à tous les phénomènes de mobilité permettra de revendiquer une autre notion, celle de « post-exil » qui contient la perception classique de l'exil tout en la modulant différemment. L'exilé serait donc l'étranger par contingence, ce qui implique que « lorsque cette étrangeté devient ontologique, lorsqu'elle se détache des conditions empiriques, [...], on parlera de post-exil. L'exilé a quitté un pays. Le post-exilé est celui qui est davantage hors d'une identité que d'un territoire²² ». Cette dernière remarque s'avère essentielle pour Cozarinsky et Molloy, car, certes, il est possible d'appréhender ces deux écrivains à partir d'une perspective de l'exil, il se trouve aussi que leurs expériences migratoires ont débuté bien avant leur départ de l'Argentine. Ainsi, ne seraient-ils des exilés qu'au sens proposé par Nouss, c'est-à-dire que, bien avant de quitter leur pays, ils étaient déjà en quête de leur identité. Ils ne traversent pas les frontières, ils

19. Cf. MARDOROSSIAN Carine, « From Literature of Exile to Migrant Literature », *Modern Language Studies*, vol. 32, n° 2, 2002, p. 15-33; voir aussi FERNÁNDEZ BRAVO Álvaro, GARRAMUÑO Florencia et SOSNOWSKI Saúl (éd.), *Sujetos en tránsito: (in) migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Madrid/Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003.

20. Évoquer le passé, réfléchissait Homi Bhabha, ne se rattache plus à une appartenance aux origines – comme c'était le cas de la « littérature d'exil ». En paraphrasant ses propos, nous pouvons dire que la littérature de la migration « ne se borne pas à rappeler le passé comme une cause sociale ou un précédent historique; [elle] renouvelle le passé et le reconfigure comme un espace "interstitiel" contingent, qui innove et interrompt la performance du présent », BHABHA Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, p. 38.

21. NOUSS Alexis, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 10-11.

22. NOUSS Alexis, *Plaidoyer pour un monde métis*, op. cit., p. 99. De même, tandis que « l'exil insère avec force les sujets dans des communautés d'origine qui ne sont pas forcément compatibles [...] », le post-exil « en revanche éclaire des cheminements individuels qui, à ce titre, peuvent se croiser », p. 98-99.

sont, selon l'expression de Simmel pour définir l'humain, « l'être-frontière qui n'a pas de frontière²³ ». Il s'agit toujours, justement, d'une pensée de la mobilité, d'une voix individuelle qui se construit paradoxalement à travers une exploration volontaire des différentes manifestations de la multiplicité.

Le choix de ces auteurs n'est pas sans importance et l'une des raisons s'explique, en effet, par la portée que tous deux octroient à l'identité. Ce n'est cependant pas la seule raison, car à regarder de près tant leurs biographies que leurs parcours, le rapprochement est saisissant.

Issus de la même génération – Molloy est née en 1938 et Cozarinsky en 1939 – et d'une même ville, Buenos Aires, tous deux ont eu depuis leur enfance un contact privilégié avec les langues étrangères. En ce qui concerne Molloy, elle grandit dans un milieu bilingue : l'anglais, de par son père irlandais, était la langue de communication avec celui-ci – la mère ne le parlant pas – et avec toute la branche paternelle, mais aussi la langue dans laquelle elle fut scolarisée. Le français, de par sa mère, est également présent bien que de manière fort différente. En effet, les grands-parents ayant peu à peu délaissé le français, seuls les aînés le parlaient. La mère de Molloy, l'une des dernières filles, ne le parla jamais et c'est pour pallier ce sentiment de « faille identitaire » que Molloy voulut apprendre le français quand elle était enfant. Le temps venu, chaque langue – y compris l'espagnol – prendra un cours singulier en raison du rapport à l'écriture, à la littérature et notamment à l'identité en termes de sexualité. Pour Cozarinsky, petit-fils d'immigrés Juifs en provenance d'Ukraine et de Moldavie, c'est l'anglais, d'après ce qu'il laisse entendre, qui prend le dessus sur l'espagnol dans ses premières lectures : de manière symbolique, Cozarinsky se rallie à Borges – un geste de grande résonance si l'on tient compte de la place de Borges dans la littérature argentine et mondiale – en soutenant que c'est dans la bibliothèque paternelle qu'il découvre *Treasure Island* et qu'il s'initie à cette langue anglaise. En ce qui concerne le français, en dépit de ses lectures à un très jeune âge des *Cahiers du cinéma*, Cozarinsky a conservé un rapport assez distant avec cette langue, un écart presque volontaire et qui recèle un sens très singulier. Tout comme chez Molloy, le rapport aux langues étrangères, différent selon la langue en question, est étroitement lié à la question identitaire et à leur portrait d'écrivain.

Ce n'est donc pas un hasard si, compte tenu de leur connaissance des langues étrangères, ils vont collaborer à la légendaire revue argentine *Sur* de Victoria Ocampo vers la fin des années 1950 et au début des années 1960. Ils y arrivent par des voies différentes : elle, aux environs de 1962, après un séjour en France où elle était venue pour sa recherche sur Valéry Larbaud et Ricardo Güiraldes ; lui, un peu avant – en 1959 plus précisément –, après avoir échangé quelques mots dans la librairie Letras, proche de la faculté de philosophie et de lettres de Buenos Aires, avec un inconnu pour lui à

23. SIMMEL Georg, « Pont et porte », *La tragédie de la culture*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Éditions Rivages, 2010, p. 168.

ce moment : José Bianco. De ce passage par *Sur*, reflet du milieu culturel qu'ils côtoyaient à l'époque, tous deux conservent des souvenirs à propos de deux personnalités de la revue, tandis qu'ils s'écarteront simultanément du « centre » constitué par la figure de Victoria Ocampo. De fait, ils évoqueront ces années notamment par référence au rapport entretenu avec José Bianco et Enrique Pezzoni.

Après ce passage par *Sur*, ils quittèrent l'Argentine pour la France. Pour Molloy, ce sera en 1958 et elle y retournera en 1967 pour finir sa thèse de doctorat à la Sorbonne, sous la direction de René Étiemble et publiée sous le titre *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*²⁴, après quoi elle passera par les États-Unis où elle s'installera définitivement et enseignera la littérature hispano-américaine. Sa première fiction littéraire, le roman *En breve cárcel*, arrive des années plus tard, seulement en 1981. De son côté, Cozarinsky s'en alla une première fois en 1966 comme boursier de l'Institut suédois du film pendant trois mois, puis il y resta encore quelques mois et passera par Paris. C'est en 1974 qu'il quitte son pays, un départ principalement dû, selon son témoignage, au climat politique vécu en Argentine après le retour de l'ancien président Juan Domingo Perón. Il restera à Paris plus de dix ans et rentrera pour la première fois en 1985. Il y réalise quelques films et films-documentaires et publie sa première fiction littéraire, *Vudú urbano* en 1985 puis, des années plus tard, commence à écrire son recueil *La novia de Odessa*²⁵. Après son premier voyage en Argentine, peu à peu Cozarinsky y retourne de plus en plus souvent, jusqu'en 2005, année où il inverse la tendance et commence à passer plus de temps à Buenos Aires qu'à Paris.

Notons que tous deux commencent à écrire de la fiction littéraire très tardivement et à la même époque. En outre, ils ont publié avec quelques années d'écart un livre sur Borges : *Borges y el cine* date de 1974, tandis que *Las letras de Borges* est de 1979²⁶. Tel que le titre l'indique, Cozarinsky y aborde le rapprochement entre Borges et le cinéma ; quant à l'approche de *Las letras* elle obéit aux intérêts de Molloy pour la nouvelle critique. Bien que cela paraisse peut-être déjà évident, c'est l'occasion de souligner un rapport singulier à la littérature : lui en tant que cinéaste, elle en tant qu'enseignante et critique littéraire. Mais aussi le fait que tous deux sont restés un peu en marge pendant fort longtemps, entraînant une lecture un peu marginale de leur œuvre de fiction et une méconnaissance, s'estompant de plus en plus, du grand public. En dépit de cela, Molloy est largement reconnue dans le milieu universitaire et Cozarinsky dans le monde cinématographique²⁷.

24. MOLLOY Sylvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

25. COZARINSKY Edgardo, *La novia de Odessa*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

26. COZARINSKY Edgardo, *Borges y el cine*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1974 ; MOLLOY Sylvia, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979.

27. Nombre d'articles parurent lors de son décès en 2022 et juste un an avant un hommage lui a été consacré (cf. GONZÁLEZ ROUX Maya, « Sylvia Molloy, con un libro en la mano », *Letras Libres*, n° 303, juillet 2022 ; LINK Daniel, LÓPEZ SEOANE Mariano et CHERRI Leo [éd.], « Todo

NAISSANCES

C'est par pur ennui et parce qu'on ne peut tout de même pas rester sans interruption face à la même montagne sans rien faire, se remémore Thomas Bernhard, que je me suis mis à écrire à l'âge de 18 ans dans le sanatorium où je suis resté pendant des mois. « C'est probablement là *l'occasion et l'origine* [de l'écriture]²⁸. » La réflexion autour des débuts de l'écriture, notamment son occasion et son origine, constitue un *topos* de la littérature²⁹. Dans le cas de Molloy et de Cozarinsky, l'occasion, la même pour tous les deux, signale la célèbre revue *Sur* comme lieu du début de l'écriture. Néanmoins, leur participation présente un caractère aléatoire et, dans la mesure où elle ne fut pas régulière, pourrait être considérée comme une étape marginale de leur écriture. Une « entrée en marges » cependant réalisée à partir d'une revue culturelle centrale du champ littéraire argentin.

En outre, cette collaboration discrète coïncide avec la perte de l'incidence de *Sur* dans le monde culturel argentin des années 1960 (voire avant, aux alentours des années 1950), perte qui s'explique en raison du contexte international et surtout du nouveau contexte argentin. Effectivement, l'une des questions phare que nous proposons est pensée en termes d'incidence de *Sur* dans l'Argentine des années 1960. Que signifie en Argentine faire ses débuts par *Sur*? Comment ce passage opère-t-il dans le devenir écrivain de Cozarinsky et de Molloy? Que font-ils – en termes d'écriture, de récit – de l'expérience du passage et comment l'empreinte du groupe *Sur* s'inscrit-elle chez eux? L'empreinte est-elle déterminante ou bien marginale? Certes, leurs commencements sont marqués d'une part par l'élitisme et la tradition, caractères émanant de la perception dont *Sur* fait l'objet à l'époque, mais ils revêtent également une dimension tout autre, voire opposée à la tradition, et qui embrasse la pensée de la nouvelle génération intéressée par les courants critiques étrangers, telle que la critique structuraliste. En essence, tous deux ont gardé l'« empreinte *Sur* », manifestée, par exemple, dans la connaissance des langues étrangères, notamment le français et l'anglais qui jouissaient d'un grand prestige en Argentine en opposition à l'italien, la langue des immigrants. Cela dit, cette proximité au groupe n'empêche pas pour autant qu'ils conservent leur différence par rapport à celui-ci. La naissance de l'écrivain aurait ainsi un visage à deux faces : celle d'une tradition,

sobre Molloy. Un homenaje irreverente », *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 2021). Quant à Cozarinsky, lui aussi récemment décédé, de nombreux articles dans les journaux argentins et internationaux se sont fait l'écho de sa disparition (et sans doute grand nombre d'articles et d'hommages s'ensuivront dans les revues. Cf. GONZÁLEZ ROUX Maya, « Edgardo Cozarinsky [1939-2024] », *Letras Libres*, n° 307, juillet 2024). Il a participé à de nombreux festivals internationaux dans plusieurs pays – et bien sûr à des rencontres littéraires. En France, par exemple, au « Cinéma du réel » au Centre Pompidou en 2014, et en 2019 la Cinémathèque française lui consacra une rétrospective.

28. BERNHARD Thomas, « Trois jours », *Récits 1971-1982*, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 31. Il souligne.

29. Cf. PREMAT Julio, *Érase esta vez. Relatos de comienzo*, Buenos Aires, Ediciones Universidad Tres de Febrero, 2016.

qui en reprenant le « projet sarmientin » regarde plutôt le XIX^e siècle³⁰, s'adonnant à la vision élitiste de la culture et l'autre, plus moderne, qui s'intéresse aux nouvelles lectures proposées par les courants critiques, là où Enrique Pezzoni a joué un rôle déterminant. Mais ce n'est pas tout. Séduits par les nouveautés et par le présent de leur temps, ils furent captivés par la pensée de Roland Barthes (d'autant plus que, en ce qui concerne l'univers cinématographique, remarquons que Cozarinsky était un grand lecteur des *Cahiers du cinéma*³¹). Par exemple, Molloy suit la critique de Barthes pour lire l'œuvre de Borges comme en témoigne son livre *Las letras de Borges*. Quant à lui, il rencontre Barthes à Paris et, à la suite de sa participation au Séminaire, il lui remet une nouvelle version de « El relato indefendible », son essai sur le potin publié plus tard sous le titre « Le récit indéfendable³² ».

Or, se pencher sur l'occasion et l'origine de l'écriture conduit notamment à s'intéresser aux divers univers rattachés soit à la sphère familiale, qui signale le bilinguisme des auteurs, soit à une autre sphère, plus intime et avec de fortes résonances sociales recouvrant la question de l'homosexualité des auteurs, et notamment celle de la judaïcité de Cozarinsky. Remarquons que sa fiction littéraire et cinématographique retrouve souvent le cadre de la ville d'Odessa et de l'ancienne URSS, et intègre en particulier une série de motifs pouvant être identifiés à une « littérature judéo-argentine », comme c'est le cas de la survivance – motif fondamental dans la littérature juive³³ –, une survivance qui devient, pour lui, celle d'une histoire et de sa transmission. Il convient de souligner qu'à la fin de l'année 2023, quelques mois avant son décès, Cozarinsky a accompli son souhait d'être baptisé dans la foi catholique, adoptant le nom de « Lucas ». Il semblerait que cette conversion soit une invitation à relire ses dernières œuvres sous un nouveau regard.

C'est ainsi que nous percevrons un portrait assez singulier : celui de personnalités en provenance d'un milieu culturel élitiste mais qui, pourtant, se situent plutôt sur les bords de ce centre. Cet espace à eux, interstitiel, entre ce milieu culturel et ses marges – on le sait, le champ culturel argentin s'étendait au-delà de *Sur* et son groupe qui ne représentait qu'une tradition littéraire – semble trouver un écho dans l'intérêt que tous deux portent aux différentes marginalités. Il s'agit donc d'analyser et de reconstituer, dans un

30. *Sur* se pensait elle-même de manière similaire à la génération de 1880 et, plus particulièrement, de Sarmiento, à l'époque synonyme de modernité. L'esprit *Sur* récupère la vision de Sarmiento d'après laquelle, comme il est bien connu, la civilisation devait être protégée contre la barbarie.

31. On ne peut ne pas faire référence à son documentaire *Le cinéma des Cahiers* (2001) dont la réalisation et le scénario lui ont été confiés en hommage aux cinquante ans de la revue.

32. COZARINSKY Edgardo, « Le récit indéfendable », *Communications*, n° 30, 1979, p. 179-183. Publié pour la première fois en 1973, l'essai mérita le prix du journal *La Nación* partagé avec José Bianco. Il fut à nouveau édité comme avant-propos à son livre *Museo del chisme*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

33. SOSNOWSKI Saúl, *La orilla inminente. Escritores judíos-argentinos*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987.

premier temps, les débuts afin d'éclairer le germe d'une identité qui prend forme dans l'espace de l'« entre-deux³⁴ ».

LABORATOIRES DE L'ÉCRITURE

Tous deux évoquent leur travail de manière similaire et avouent un certain goût pour un art, une écriture sous le signe de la « contamination » :

« *Yo contamino, a mí lo que me gusta es contaminar. Si hay algo que detesto es la pureza, en todo, el arte puro, la raza pura, todo lo que es la noción de algo puro me pone muy mal.* »

« *Pero volviendo al delicado equilibrio entre las dos actividades, yo no me siento tan escindida: mis dos escrituras –la de ficción y la de crítica– dependen mucho una de otra y se contaminan provechosamente³⁵.* »

Ce terme exprime la manière dont Cozarinsky et Molloy perçoivent et définissent leur propre esthétique. Il convient de remarquer que parler de « contamination » à propos de leurs esthétiques respectives présuppose un autre terme, celui de « frontières ». Certes, toute œuvre de création, dans la mesure où elle est innovatrice, se situe dans une « zone frontalière³⁶ », mais dans le cas précis de Cozarinsky et de Molloy, leur œuvre est frontalière, car elle se veut zone de contact, de passage, justement, de « contamination³⁷ ». En découle le caractère perméable de leur esthétique : Molloy choisit la voie de l'essai critique pour aller vers l'écriture de fiction ; Cozarinsky traverse régulièrement les deux univers, le cinéma et la littérature. Et sans aucun doute, ces perméabilités entre une pratique et l'autre font partie de leur image d'intellectuel. La question essentielle vise alors moins à analyser la forme du passage opéré d'une écriture vers l'autre qu'à étudier dans quelle mesure ce passage est redevable à leur identité d'écrivain. En somme, si

34. Défini d'après des tentatives régulières de passage et des espaces frontaliers, « l'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; [...]. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux, [...], il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux », SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 11.

35. GARCÍA Eugenia, « Me gusta descubrir los fantasmas de Buenos Aires », *Página 12*, 2004 ; LINK Daniel, « Intermitencias », *Página 12*, 2002.

36. AÍNSA Fernando, *Espacio literario y fronteras de la identidad*, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, coll. « Identidad Cultural », 2005, p. 164. La frontière a un sens large : elle renvoie à la fois à un récit qui se protège des « influences extérieures » et à une littérature qui, au contraire, est avide d'influences et de cosmopolitisme. À son tour, toujours selon Aínsa, la littérature est une « activité frontalière » qui se lie à d'autres structures en dépassant les frontières au nom de la condition humaine : la littérature, ainsi, si elle peut être représentative d'un pays, appartient d'abord et avant tout à l'humanité.

37. À nouveau, la question identitaire n'y est pas pour rien, car un des effets évident, et non des moindres, d'une double écriture, ou double profession, est qu'elle brise la « cohérence identitaire » comprise comme la possibilité de se déclarer strictement « écrivain ». Cf. HEINICH Nathalie, *op. cit.*, p. 43.

passage il y a, comment joue-t-il dans leur devenir écrivain ? Dans le cas de Molloy, les intérêts critiques sont nourris par l'enseignement et par les essais, mais encore, les deux liens avec le littéraire s'enrichissent avec une autre écriture, fictionnelle. Ils œuvrent comme un ensemble singulier d'écritures qui tisse et donne de l'épaisseur à sa figure d'intellectuel. Les aborder sans tenir compte de leur interdépendance conduirait à appauvrir et à affaiblir les traits du portrait recherché. Et chez Cozarinsky, être écrivain et cinéaste est certainement le trait le plus remarquable. Cela ne revient pas pour autant à dire que, parce qu'il exerce une double profession, ses créations sont hétérogènes, observation sûrement évidente mais qui mènerait à bien peu de chose. Il est cependant important d'avancer que son œuvre se construit à la frontière entre la littérature et le cinéma. Nous pourrions alors penser au caractère littéraire de son cinéma ou, à l'inverse, au caractère cinématographique de sa littérature. Cette voie nous inciterait à explorer les différents rapports entre les deux, une voie intéressante, certes, mais peu féconde si nous ne l'orientons pas postérieurement. Puisque la singularité chez Cozarinsky tient au fait qu'à partir des croisements entre la littérature et le cinéma, une partie de celui-ci semble être une projection détournée de sa propre identité.

D'où le caractère composite de leurs esthétiques respectives. Toutefois, insistons sur ce point : ce caractère ne provient pas du seul fait que Molloy écrive et des essais et de la littérature, mais aussi du fait que son travail d'essayiste recèle les traits de l'écrivain de fiction. Et ce n'est pas parce que Cozarinsky travaille à la fois sur deux langages, cinématographique et littéraire, que son œuvre est composite. C'est parce qu'à l'intérieur de son cinéma il tente de recréer des biographies pouvant être lues en tant que portraits de sa propre identité d'écrivain que nous utilisons le terme composite. C'est en ce sens que l'idée de laboratoire sera évoquée, dans la mesure où les essais et le cinéma fonctionnent comme des lieux d'expérimentation et de création d'autoportraits. Il faut toutefois bien se garder d'appréhender ces « laboratoires d'écritures » sur le plan chronologique – ils ne constituent pas en effet un moment antérieur à la littérature de fiction – puisqu'il s'agit toujours de passages et de croisements.

Au bout de ce cheminement lent et progressif – rappelons le long silence entre leur première fiction et celle d'après – nous retrouverons une voix, la leur, celle qui révélerait aussi leur entrée en fiction, le *beginning* selon Edward Said, une inauguration de production intentionnelle de sens. Un commencement supposerait donc un projet sous-jacent dans la mesure où il désigne un moment dans le temps, dans un lieu, un principe ou une action et s'associe dans chaque cas à une idée de précedence et/ou de priorité³⁸.

Tisser leurs parcours, question au cœur du propos de ce livre, suppose une longue marche où plusieurs traits vont modeler et singulariser leurs voix littéraires, à savoir le cosmopolitisme, le bilinguisme, la problématique

38. SAID Edward, *Beginnings. Intention and Method*, Londres, Granta Books, 1997.

homosexuelle et la culture juive. Si l'une des singularités de leur voix est leur naissance à l'étranger, rattacher néanmoins la question de l'écriture bilingue à l'expérience étrangère – au fait de vivre à l'étranger – ne semble pas être un critère suffisant pour repérer une tension entre les langues. Le cas contraire, habiter son propre pays, ne saurait assurer non plus l'utilisation d'une seule langue. La question bilingue dans l'écriture peut donc se présenter indépendamment de la circonstance géographique vécue par l'écrivain. Nous le savons déjà, avec George Steiner et la notion d'« extraterritorialité », il est possible de penser l'étrangéité de l'écrivain à l'intérieur de sa propre langue ou de sa propre culture, une étrangéité vécue par ces écrivains « délogés » qui entretiennent une relation d'hésitation dialectique envers plusieurs langues³⁹. Le sentiment d'étrangeté est donc un *a priori* de l'écrivain linguistiquement délogé qui ne se sent pas tout à fait à l'aise dans sa langue d'écriture mais déplacé, à la frontière⁴⁰. En ce qui concerne Cozarinsky et Molloy, leur migration de la langue commence avant même de quitter l'Argentine : le passage par *Sur* témoigne déjà de cette traversée et la fiction, à son tour, va dévoiler cette situation de « débordement de l'espagnol ». Une différence entre les deux auteurs s'avère essentielle et singularisera chaque voix : tandis que pour Molloy la traversée des langues provient presque naturellement de son père irlandais et de sa mère française, Cozarinsky *cherche à traverser* et à sortir de l'espagnol dès son enfance. Toutefois, insistons sur ce point : la traversée des langues semble avoir commencé bien avant leur départ de l'Argentine.

D'ores et déjà, ces cheminements peuvent être saisis comme une recherche identitaire vertigineuse et oscillante. Multiplicité et mélange signent cette exploration qui dévoile un apparent paradoxe, caractéristique du monde contemporain : Cozarinsky et Molloy parviennent à trouver une voix singulière, une identité propre grâce à un travail d'acceptation de la différence au moyen d'une exploration artistique qui, tout en visant à l'unique et à la tonalité propre et individuelle, ne refoule pas pour autant la richesse des nuances. Voilà ainsi dépeinte cette voix, celle de l'étranger.

39. STEINER George, *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Hachette, 2003, p. 8.

40. *Ibid.*, p. 16.