



**HAL**  
open science

## Figures de l'auteur dans la littérature hispano-américaine contemporaine

Jean-Claude Villegas

► **To cite this version:**

Jean-Claude Villegas. Figures de l'auteur dans la littérature hispano-américaine contemporaine. Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine, Centre Interlangues, non paginé, 2012. halshs-00752724

**HAL Id: halshs-00752724**

**<https://shs.hal.science/halshs-00752724>**

Submitted on 16 Nov 2012

**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.

## Figures de l'auteur dans la littérature hispano-américaine contemporaine

Jean-Claude VILLEGAS

Professeur, Centre de Recherches Interlangues « Texte Image Langage » (EA 4182), Université de Bourgogne, UFR Langues et Communication, 2 bd Gabriel F-21000 Dijon, jean-claude.villegas [at] u-bourgogne.fr

Après une réflexion préalable sur la pertinence des termes auteur et écrivain, de leurs points de convergence et de dissonance, je me propose dans cette étude d'examiner quelles peuvent être les invariants d'une représentation auctoriale – ou de l'écrivain – dans la littérature hispano-américaine contemporaine

Tras una previa reflexión sobre el significado de los vocablos autor y escritor, de sus puntos de convergencia y de disonancia, me propongo examinar cuáles son los invariantes de la representación auctorial – o del escritor– en la literatura hispano-americana contemporánea.

Littérature Amérique latine ; XXème siècle ; auteur ; écrivain

### 1. Auteur ou écrivain ?

Les doutes commencent avec les mots mêmes. Et surgit alors toute une kyrielle de mots-clés censés accompagner notre projet, qui se complètent ou s'excluent, s'éclairent ou se contredisent et finissent par attiser le doute : autobiographie, roman autobiographique, biographie romanesque, autobiographie fictive, autofiction, mémoires, journal intime, roman-mémoires, fiction, essai, roman contemporain sans autre adjectivation complémentaire, autant de tentatives d'approche, de caractérisations, voire de catalogages d'une écriture d'aujourd'hui qui nous fascine, nous surprend et parfois nous désarme, avec ses apparitions récurrentes et même trop fréquentes de personnages écrivains tous aussi semblables les uns que les autres et en même temps si singuliers et uniques, avec ses auteurs interpolés, ses procédés de mise en abyme, d'autolecture, d'autocritique et autres métalepses. Longtemps l'autobiographie, et disons pour faire simple toutes ses modalités génériques, étaient un secteur méprisé parce que coupable aux yeux de la critique d'être une 'littérature intime' et par là même mineure, en nette rupture avec le précepte aristotélicien d'un art qui exclut l'individuel. En d'autres termes une non-littérature, puisqu'elle relève du particulier, du privé, de la chronique, du référentiel et non du fictionnel. Après ce préjugé imposé par le XIX<sup>ème</sup> siècle et notamment par Brunetière ou Thibaudet en France, il a fallu attendre les années soixante-dix ou quatre-vingts pour se débarrasser d'un autre dogmatisme, celui du formalisme et du structuralisme qui ne voulait étudier les textes qu'en eux-mêmes, complètement détachés de leur auteur. Puis vint aussi l'époque où l'on élaborait les théories de la réception, où l'on réévalua le rôle du lecteur en même temps qu'on ne voyait plus l'œuvre comme un texte clos, mais comme un support de communication. On mena des études sur l'intertextualité, sur le paratexte et on élaborait tout un discours nouveau sur le récit. Lejeune au même moment s'attaqua à l'autobiographie et à son statut générique, il lui redonna en quelque sorte une légitimité tandis que Doubrovsky inventa un genre nouveau et un terme qui fit fortune : l'autofiction. La mode est lancée et naît alors non seulement un engouement pour un débat jadis méprisé mais aussi toute une production postmoderne, présentée comme inédite ou novatrice, qui prétend abolir les frontières génériques tout autant que les frontières des espaces littéraires nationaux pour accéder au marché mondialisé du livre et au succès littéraire. Bref la présence aujourd'hui de récits 'à caractère autobiographique' ou 'métafictionnel' est telle qu'elle a suscité notre curiosité, une multiplicité d'interrogations et le besoin d'approfondir la question.

Mais derrière cet effet de mode habilement utilisé par les éditeurs pour accaparer un marché, derrière cette apparente confusion des genres se pose et se repose, inlassablement, la question de l'auteur, mais aussi celle du lecteur, celle enfin du lecteur déformé et déformant que nous sommes nous-mêmes, critiques universitaires. J'imagine que l'on pourrait dès lors décliner notre projet sous

les libellés suivants : l'écrivain représenté – le lecteur représenté – le livre représenté – critique et fiction.

Revenons cependant à notre propos initial. Je parlais de doute au sujet de deux termes employés et j'ai dérivé sur des généralités. Cependant la question n'est pas si anodine et si insignifiante qu'il y paraît : auteur ou écrivain représenté ? Certes, ces deux termes peuvent apparaître comme synonymes et ces deux notions sont indissolublement liées. La critique du reste utilise fréquemment un terme pour l'autre. Pourtant traiter de la 'question de l'auteur', voire de sa représentation et de sa présence dans l'œuvre n'implique pas forcément la même démarche que si l'on parle de l'écrivain. Il y a quelques mois un article du *Magazine littéraire* proposait un titre qui m'a comblé. On connaît le goût de la presse pour la formule. Elle était en l'occurrence une question : « L'écrivain est-il un héros de roman comme les autres ? »<sup>1</sup> La formule a le mérite d'être simple, presque choc. Elle n'est pas pourtant pas superposable à celle-ci : L'auteur est-il un héros de roman comme les autres ? Les deux termes auteur et écrivain ne peuvent à mon sens se substituer l'un à l'autre. L'un renvoie à l'action même, l'autre au résultat de l'action. On pourrait même dire : l'un au référentiel, l'autre au fictionnel. L'un est générique, l'écrivain ; l'autre unique et singulier, l'auteur, puisqu'il dit la relation exclusive du livre à une individualité.

Autrement dit : 'écrivain' dit l'acte d'écrire, d'inscrire. Il renvoie à un être de chair et d'os, avec toutes ses difficultés existentielles ou matérielles (et dans le contexte hispano-américain elles sont grandes). Le terme définit donc une activité et une profession. Il dit un statut social. Mais il dit aussi le travail de l'écriture, les difficultés et les doutes qu'il comporte, la réflexion théorique qu'il implique. Il a aussi ses dérivés et ses variantes péjoratives : scribouillard, écrivillon, écrivilleur, écrivassier. L'espagnol différencie *el escritor* de *el escribano* (greffier, notaire) et *el escribiente* (employé de bureau) et il propose les dérivés péjoratifs *escritorzuelo*, *escribidor*, *escribanillo* qui disent tous trois l'écrivain compulsif et médiocre.

Le deuxième terme 'auteur' renvoie à l'œuvre réalisée même si étymologiquement il comporte aussi la notion d'action et s'il peut se confondre avec l'acteur. Mais le terme, surtout, peut s'utiliser dans un autre contexte que littéraire. Il dit la création – et en tant que créateur d'un univers ou d'un monde, même fictionnel, l'auteur s'apparente ainsi à un démiurge. Auteur implique l'autorité c'est à dire dans le cas qui nous intéresse la toute puissance d'un verbe inaliénable, la responsabilité de cet acte de création devant la loi. Il dit aussi la propriété intellectuelle. L'auteur a donc un statut juridique tout autant que littéraire et des droits dits 'd'auteur' – qui impliquent aussi des obligations – et sont régis par contrat.

Enfin, si l'écrivain est nécessaire aujourd'hui à la construction et au surgissement de l'œuvre, il n'est point besoin de l'auteur pour qu'elle existe. L'auteur peut être un inconnu, un étranger, un collectif, il peut être totalement anonyme : tout cela ne nuit en rien à l'existence de l'œuvre. Le conte traditionnel, l'épopée, le *romance* en sont la démonstration et accèdent au statut littéraire de l'écrit par le truchement d'un compilateur, d'une instance auctoriale chargée de produire les textes. L'auteur préexiste à l'écrivain qui est une invention tardive. Le créateur tarde à devenir un professionnel exclusif de l'écriture. Ce n'est qu'après la définitive disparition du copiste et le passage progressif de l'hégémonie du clerc à celle du lettré et de l'humaniste, après la légitimation des langues vulgaires, que l'écrivain peut enfin apparaître au XVII<sup>ème</sup> siècle.

Dernier point, et il est de taille, c'est le nom de l'auteur, quand il est reconnu, qui légitime l'œuvre. Le procédé est bien connu des éditeurs qui usent des noms d'auteurs sur leurs bandeaux pour attirer le lecteur. Il l'est aussi des professeurs d'université tous formés en France sur le 'Lagarde et Michard', qui n'hésitent pas à affirmer « il faut lire Cervantès, lisez Gongora » pour dire : « il faut lire le *Quichotte*, lisez les *Solitudes* ».

## 2. Le contexte hispano-américain

Dans le contexte hispano-américain, ces distinguos sont moins évidents par le simple fait que la profession d'écrivain tarde davantage à apparaître (elle ne s'affirme comme telle qu'au XX<sup>ème</sup>

---

<sup>1</sup> *Magazine littéraire* n°474, 2008/4.

siècle), par le fait aussi qu'elle est le plus souvent une activité à temps partiel, non rémunératrice. Les droits dits d'auteur qui consacrent la profession d'écrivain y sont rares et la pratique courante, y compris pour les grands figures littéraires, a été celle de publications autofinancées et par là même dites à 'compte d'auteur'. Nous sommes dans le contexte d'une littérature postcoloniale, périphérique et démunie. Mais ces distinguos ne sont pas inutiles car ils déterminent les modalités d'une représentation et ils permettent surtout d'établir une classification.

Je garderai dès lors ces deux directions proches et divergentes de l'écrivain et de l'auteur pour la suite de mon propos tout en mesurant parfaitement le côté artificiel voire périlleux de cette différenciation. Nombreuses et inévitables sont en effet les compénétrations qui s'opèrent entre les deux termes.

### 3. Auteurs représentés

Borges est celui qui semble avoir usé de tous les procédés et tourné dans tous les sens la question de l'auteur, mais aussi celle de son indissociable complice, le lecteur. De ses jeux spéculatifs et de ses mises en écriture de l'auteur (j'allais dire de ses mises en scène) je retiendrai quelques évidences. La première, vous venez de le remarquer puisque je viens de l'inclure dans cette catégorie, est que l'on ne peut guère parler avec Borges de l'écrivain, ou très peu. Il nous faut en rester à la notion d'auteur en écartant l'écrivain socialement reconnu ou aspirant à l'être. Pas de problèmes de fin de mois, de difficultés amoureuses, de démêlés avec un éditeur, pas de quête de reconnaissance, pas de héros problématique ou de anti-héros dans son œuvre. Pourtant Borges a vécu toutes les vicissitudes (ou presque) de l'écrivain démunie. Il a pratiqué divers métiers de substitution, il a subi les mises à l'écart, eu recours au compte d'auteur pour faire imprimer lui-même et distribuer ses livres. Point de reflet de tout cela dans son œuvre. Ou très peu... Certes Adolfo Bioy Casares est représenté dans *Fictions* en train de feuilleter fiévreusement une encyclopédie apocryphe, citant de surcroît des propos qui siéent assez mal à l'écrivain raffiné et courtois que l'on connaît. Certes un de ses personnages, Pierre Ménard, poète symboliste nîmois et illustre « auteur du Quichotte » nous fait part de sa méthode d'écriture : « bien connaître l'espagnol, guerroyer contre les Maures ou contre le Turc, être Miguel de Cervantès », et le narrateur, censé être un critique littéraire de ses amis, souligne les difficultés de son entreprise, de son travail minutieux : « il multiplia les brouillons, corrigea avec ténacité et déchira des milliers de pages manuscrites. Je me rappelle ses cahiers quadrillés, ses ratures noires, ses symboles typographiques et son écriture d'insecte. Il aimait à se promener dans les faubourgs de Nîmes à la tombée du soir. Il emportait habituellement un cahier et en faisait une joyeuse flambée. » (1957 : 77). Mais c'est ici le travail de l'auteur, qui ne se soucie guère d'avoir un statut d'écrivain ni même de publier qui est représenté et non la vie sociale de l'écrivain (à peine suggérée en l'occurrence avec un brin d'humour).

Le procédé utilisé dans cet exemple de *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* est récurrent chez Borges : il consiste à construire une fiction comme une note critique sur un livre imaginaire donc sur un auteur apocryphe immanquablement défini par association ou opposition à d'autres auteurs bel et bien réels et à d'autres totalement fictifs.

C'est le cas dans *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, c'est le cas de *l'Examen de l'œuvre d'Herbert Quain*, c'est le cas enfin (première supercherie littéraire de l'auteur Borges en 1935) de *L'approche d'Almotasim*. Voici ce qu'en dit Borges dans son *Essai d'autobiographie* :

*L'Approche d'Almotasim*, écrite en 1935, était à la fois un canular et un pseudo-essai. Elle prétendait être la critique d'un livre publié pour la première fois à Bombay trois ans auparavant. J'attribuais une imaginaire seconde édition à un véritable éditeur, Victor Gollancz, et sa préface à un écrivain réel, Dorothy L. Sayers. Mais l'auteur et le livre sont pure invention de ma part. Je donnais, dans ma critique, le sujet et les détails de quelques chapitres – empruntant à Kipling et faisant référence à Farid-ud-Din Attar, un mystique persan du douzième siècle – et je signalais ensuite minutieusement les faiblesses du livre. L'histoire parut l'année suivante dans un recueil de mes essais, *Histoire de l'Éternité*, enterrée à la fin du volume avec un article sur l'"Art de l'injure". Les gens qui lurent *L'Approche d'Almotasim* prirent ce conte au sérieux et un de mes amis commanda même un exemplaire de l'ouvrage à Londres. Ce ne fut qu'en 1942 que je fis paraître au grand jour ce conte dans mon premier recueil de nouvelles: *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*. Il est

possible que j'aie été injuste pour cette histoire ; il me semble aujourd'hui qu'elle annonçait et même qu'elle fut le modèle de tous les contes qui pour ainsi dire m'attendaient et sur lesquels se fonda ma réputation d'auteur de nouvelles (1980 : 172).

Une supercherie littéraire donc, devenue modèle d'écriture ô combien repris par la suite, et qui fonctionnerait de la façon suivante : le texte n'est autre qu'un faux compte rendu de lecture portant sur un livre imaginaire d'un auteur indien (de l'Inde) apocryphe mais avocat de profession (et non écrivain), lequel livre imaginaire est censé être inspiré d'une œuvre attestée, *Le colloque des oiseaux* du persan Farid-al-Din Abu Talif Muhammed ibn Ibrahim Attar. Ce faux compte rendu est présenté comme une réponse à une fausse note de lecture d'un véritable critique Philip Guedalla – Grande Bretagne 1889-1944 – (Guedalla est un ancien homme de loi de profession, poète, biographe et historien qui défend l'idée que l'histoire se répète et que les historiens se répètent les uns les autres) lequel Philip Guedalla voit dans ce faux livre la double influence de l'allégorie mystique et du roman policier. Le texte présenté prétend également apporter une réponse à un second critique tout aussi réel, le romancier et journaliste Cecil Roberts – Grande Bretagne, 1892-1976 – qui aurait reconnu dans ce livre apocryphe l'influence de Wilkie Collins – 1824-1889 – (auteur réel également et feuilletoniste, ami de Dickens, précurseur avec ses « romans à sensation » du roman policier). On est dès lors en plein labyrinthe textuel et l'on comprend la complexité de ces fictions, on mesure l'art de Borges pour brouiller les pistes et l'on trouve déjà dans ce texte fondateur les caractéristiques essentielles de l'œuvre borgésienne et de sa représentation de l'auteur :

- tout d'abord, en premier lieu *le jeu*, mais un jeu d'érudits, réservé à quelques-uns, à très peu de lecteurs, ceux capables de percevoir l'humour, la finesse et la richesse de ces constructions et de les mesurer à l'aune de la littérature universelle.

- ensuite des *mises en abyme* fréquentes et parfois successives où un conte propose le résumé d'un livre et sert de départ à l'analyse critique, elle-même utilisée comme un jeu fictionnel.

- une condensation extrême de l'œuvre représentée enfin, procédé érigé par Borges en poétique (« Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes » [1957 : 33]).

Dès lors, le contenu métافictionnel prend le pas sur le fictionnel. L'œuvre en elle-même disparaît. Elle n'est plus qu'un jugement porté sur un auteur, un résumé, un argument, un prétexte à commentaire.

L'écrivain disparaît aussi. La biographie d'un écrivain se limite à une bibliographie, laquelle joue le rôle d'un « diagramme mental » à mille lieues du roman psychologique. Ce qui vaut, c'est l'œuvre, la pensée littéraire, philosophique, esthétique de l'auteur et nullement son vécu, son existence ou sa vie tumultueuse d'écrivain. L'écrivain représenté quand il est représenté en train d'exécuter son acte d'écriture, le résout le plus souvent dans la mort (*Le Miracle secret*). L'écrivain disparaît donc et ne survit que l'auteur. L'auteur lui-même cependant est nié. Si l'écrivain est condamné à la mort, l'auteur est dénié. L'œuvre est infinie (*La Bibliothèque de Babel*), elle est copie, reproduction et seul le lecteur initié pourra y percevoir l'infime variante, la lettre qui fait de ce livre-là une œuvre unique, une création absolue, une révélation. L'œuvre est déclinable dans de multiples versions (*Thème du traître et du héros*). Le droit à l'imitation, à la glose, au plagiat est de surcroît érigé en valeur littéraire : « Un livre actuel s'honore de dériver d'un livre ancien ». Au sein même de l'œuvre borgésienne, le livre fictif d'Herbert Quain, *The Rose of Yesterday*, donne naissance aux *Ruines circulaires*.

Corollaire des deux remarques précédentes, l'œuvre est déniée à son tour, puisqu'elle est infinie. Un livre est tous les livres. Et pourtant – affirmation paradoxale et récurrente chez Borges – l'écriture d'un seul livre est la justification de toute une vie... d'écrivain. Elle fait de celui-ci... un auteur.

L'hybridation enfin est un des traits distinctifs de l'écriture borgésienne : critique et fiction, philosophie et littérature, fiction et action s'entremêlent. Le roman policier ou d'espionnage se fond avec la théologie, la philosophie, la science littéraire.

Borges bien évidemment se dédouble par ces procédés en de multiples figures d'auteurs et paradoxalement il renforce sa toute puissance et son image auctoriale. Il offre aussi un nouveau

statut du lecteur : un lecteur voué à la relecture, un lecteur complice, critique, érudit, philosophe, joueur. Il dessine ainsi un nouvel espace littéraire. Livres virtuels et auteurs fictifs intègrent désormais pleinement ce nouvel espace où fiction et réalité s'entremêlent. Pierre Ménard est devenu un auteur à part entière de même que Herbert Quain ou Hladik, aux côtés de Cervantès ou de Conan Doyle. Telles sont à mon sens les caractéristiques essentielles de l'œuvre borgésienne qualifiée sans doute avec excès, faute de mieux, de littérature fantastique.

Je n'avancerai pas davantage dans mes remarques sur Borges. D'autres ont écrit, écrivent et continueront d'écrire de savantes spéculations autour de la question de l'auteur, du lecteur, du livre. Mon propos est simplement de poser là ces textes comme un support incontournable à notre réflexion et de mettre en lumière combien Borges a marqué par ses jeux d'écriture la littérature à venir. Toute une part de la production de l'Espagnol Vila-Matas (*Historia abreviada de la literatura portátil, Bartleby y Compañía* notamment), toute une part de la production du Chilien Bolaño (*La literatura nazi en América*), de l'Argentin Rodrigo Fresán (*La velocidad de las cosas*) porte par exemple fortement la marque de cet héritage.

Je voudrais ne pas omettre ici un autre texte argentin qui a acquis également le statut de classique de la littérature et qui introduit longuement la figure de l'auteur dans les années 60. Il s'agit bien sûr de *Rayuela*, (*Marelle*), de l'Argentin Cortázar, lequel met en scène dans son livre son alter ego Morelli.

Morelli est un écrivain raté : il n'est qu'un pépère pris en charge par des ambulanciers lors d'un accident de circulation. Il n'est pas un écrivain reconnaissable ni même un auteur reconnu mais il n'en est pas moins – sous la plume de Cortázar – l'auteur d'une œuvre et d'une théorie de l'écriture qui ouvre la voie à toute une série de digressions métafictionnelles, les si éclairantes 'moréliennes' qui scandent le livre.

Là encore, c'est l'auteur qui est représenté et plus que l'auteur son œuvre. Cette représentation est essentielle dans la construction de ce roman : elle apporte au texte toute son hybridité (du reste fortement renforcée par la structure même du livre) en même temps qu'elle est une clé de lecture, théorie et pratique de l'écriture, mise en abyme de la fiction qui la contient.

N'allons pas plus avant dans cette analyse et utilisons cette évocation de Cortázar et de *Rayuela* pour convoquer la production d'un troisième Argentin précurseur et modèle reconnu des deux précédents auteurs : Macedonio Fernández. Auteur aujourd'hui qualifié de classique de la littérature argentine, Macedonio Fernández (1874-1952) a été de son vivant un de ceux qui jamais ne se sont souciés de se construire en tant qu'écrivain (il vivait modestement avec la moitié des revenus qui correspondaient à un salaire minimum, il ne s'est jamais intéressé à la publication de ses livres), parus comme malgré lui et pour certains de façon posthume. De fait la critique ne l'a redécouvert qu'à compter des années 60. Borges et Cortázar ont formulé leur dette envers lui. Macedonio est celui qui formule la théorie de la lecture en diagonale (*el lector salteado* qu'il oppose au *lector seguido*), du lecteur actif partie intégrante de l'œuvre et alter ego de l'auteur dont il prône la disparition. Macedonio refuse de publier et préfère écrire dans la presse sous les pseudonymes de *Pensador Poco*, *Dionisio Buonapace* ou *El Malhumorado Inteligente*.

*Museo de la novela de la Eterna, primera novela buena*, publié de façon posthume en 1967 est un roman construit sur une succession de prologues occupant la moitié de l'espace textuel et conférant au livre la forme d'une littérature inchoative qui célèbre la participation du lecteur, l'exaltation que produit l'écriture de ce qui sera « le roman futur du lecteur ». « Je laisse le livre ouvert : ce sera sans doute le "premier livre ouvert" de l'histoire littéraire » écrit Macedonio Fernandez à la fin de l'ouvrage dans ce qu'il intitule : « Prologue final : A celui qui voudra écrire ce roman. » (1967 : 327 ».

Macedonio Fernández est celui qui permet à Borges de découvrir le jeu littéraire, il est celui qui inspire chez Cortázar l'idée du lecteur *hembra* et du lecteur *macho* (lecteur passif et lecteur actif), il est celui qui prône la fragmentation de l'écriture en même temps que l'impossibilité de dissocier théorie et fiction ; il est celui qui refuse tout autant le statut social d'écrivain que le statut littéraire d'auteur pour lui préférer le jeu de l'acteur. Lorsque l'on vient l'interviewer chez lui, il fait attendre ses hôtes en prenant bien soin de montrer ses pieds derrière un rideau, prêt à apparaître, mais tardant

à le faire. Cette occultation de l'auteur-acteur est aussi partie intégrante de ses livres et l'élément sans doute qui pousse le lecteur à la conjecture, à l'interrogation, à la réflexion, à la participation active à une écriture conjointe.

## 4. Ecrivains représentés

Si l'on penche à présent du côté de l'écrivain, il me vient spontanément un titre d'ouvrage à l'esprit qui relève à la fois de l'autofiction, de l'autobiographie et de la fiction pure et simple. Je veux parler de *La Tía Julia y el escribidor* (1977).

À sa sortie, le livre a été perçu par beaucoup comme une autobiographie. C'est la lecture immédiate qu'en fait l'ex-épouse de l'auteur, Julia Urquidi Illanis (La tante Julia dans le livre), au point de menacer son ex-mari d'un procès en invoquant sa responsabilité d'auteur. Face à ce qu'elle considère comme un étalage de vie privée, Julia Urquidi publiera en 1983 sa propre version des faits sous le titre de *Lo que Varguitas no dijo* (traduit aux Etats-Unis sous le titre *My life with Mario Vargas Llosa*, 1988). On découvre par ce simple fait toutes les ambiguïtés du procédé d'écriture : auteur, narrateur et personnage principal se confondent. Vargas Llosa est Varguitas, Julia est Julia. D'autres personnages inspirés du réel peuplent la fiction. Certaines personnes se reconnaissent dans cette représentation et la dénie (tel le journaliste Raúl Salmón qui aurait inspiré le personnage de Pedro Camacho) tandis que l'auteur se réfugie dans le discours fallacieux et confortable du créateur, évacuant au passage tout débat sur l'autofiction et revendiquant comme premier matériau de construction de ses fictions ses expériences de vie. Où trouver dès lors la vérité du mensonge, pour reprendre une expression chère à Vargas Llosa ? Quelle que soit la réponse à cette question, *La Tía Julia y el escribidor* présente un certain nombre de caractéristiques qui nous intéressent et nous permettent de démêler quelque peu l'écheveau que nous nous sommes imposé.

Le livre présente tout d'abord en filigrane une sociologie de l'écrivain : nécessité de pratiquer un second métier, difficultés pour publier, conditions matérielles de l'écriture et reflets de ce travail quotidien. Dans *La Tía Julia* cette représentation se fait dans une démarche contrastive. Le narrateur, personnage principal et clairement identifiable à l'auteur est saisi à ses débuts, en proie à son ambition, au doute et aux difficultés tandis qu'il est confronté à l'image même du succès populaire : le feuilletoniste Camacho qualifié dès le titre même de la fiction de « scribouillard ». Deux facettes donc du métier d'écrivain dans un contexte de dénuement littéraire, le Pérou des années 50 : d'un côté le feuilletoniste (radiophonique) voué à un public populaire et local et exerçant une profession purement alimentaire, de l'autre le jeune créateur qui aspire à être écrivain mais qui travaille en tant que journaliste et pratique l'écriture à ses moments perdus ou volés. Par sa construction le livre procède aussi à une mise en abyme et à une fragmentation. Tandis que les chapitres impairs narrent la relation de méfiance et d'attirance à la fois qui s'instaure entre le narrateur et Pedro Camacho et les péripéties amoureuses du jeune Varguitas, les chapitres pairs nous livrent des récits autonomes qui ne sont autre chose que la supposée production de Camacho, ses feuilletons radiophoniques. À moins qu'ils ne représentent une version dégradée des nouvelles que tente d'écrire et jette inexorablement à la corbeille le jeune Varguitas. L'alternance des chapitres et la fragmentation permettent ainsi de proposer au sein même de la fiction, une lecture de la fiction : les jugements que porte Varguitas sur sa propre écriture et sur celle de Camacho, ceux que porte le public fictif sur ces feuilletons qui pourraient être de fait les contes qu'écrivait Varguitas. On est ici dans le divertissement, dans le jeu, et souvent même dans la caricature. Mais on perçoit aussi en germe bien des ingrédients ou des caractéristiques des romans à venir qui nous intéressent : personnages fictifs et personnes réelles qui cohabitent, clairement identifiés ou facilement identifiables, provocation indéniable dans ce qui peut se lire comme un roman à clé, roman qui s'apparente à une quête, à un *bildungsroman*, mise en scène d'un héros problématique voire d'un anti-héros, dissolution de l'intrigue, livre ouvert sur l'autolecture, l'autocritique et parfois sur la réflexion théorique, fragmentation, dissolution des genres, hybridation, apparente désacralisation de l'écrivain mais de fait mythification de l'auteur. Ce sont là quelques invariants de ce que nous pourrions appeler cette représentation de l'écrivain.

On retrouve ces éléments à l'identique chez José Donoso par exemple (*El jardín de al lado*, 1981) ou chez Alfredo Bryce Echenique (*La vida exagerada de Martín Romaña*, *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire*, 1981, *El hombre que hablaba de Octavia de Cadiz*, 1985, *Reo de nocturnidad*, 1997) où cohabitent un regard clairvoyant et désabusé porté sur l'exil latino-américain et une représentation de l'écrivain en tant qu'antihéros problématique. On remarquera que certains points énumérés dans la première partie de mon exposé (l'auteur) se retrouvent ici appliqués à l'écrivain. Tout simplement parce que ces deux notions renvoient à une même activité, parce que ces distinctions entre auteur et écrivain que j'ai tenté d'établir au travers de ces exemples finissent par se résoudre dans une relation singulière au sein d'une même fiction à partir du moment où l'autobiographie acquiert un statut honorable et même privilégié dans le panorama littéraire, un statut fictionnel.

Dans *Jardines de Kensington*, 2003 de Rodrigo Fresán, ces éléments et ces caractéristiques subsistent et se compliquent de telle sorte que nous serions bien embarrassés de les emprisonner sous un chapeau générique. Le livre prend l'aspect d'une double biographie : celle du problématique et bien réel auteur à succès James Matthew Barrie (le créateur de Peter Pan), celle du narrateur, Peter Hook, écrivain qui emprunte son identité à deux personnages de Barrie et qui connaît lui aussi le succès par la littérature enfantine, avec sa saga *Jim Jang*, dont le héros, capable de traverser le temps sur sa chronocyclette. Hook est le double inversé de Barrie. Durant une nuit pathétique où il emprisonne son interlocuteur, Keiko Kai, personnage énigmatique, extérieur à l'œuvre et que l'on peut lire comme un double du lecteur, Hook lui livre les bribes de l'histoire de Barrie et de sa propre histoire. Hook est le fils du chanteur des *Victorians*, double inversé des Beatles, il a côtoyé dans son enfance Dylan, Hendrix, Birkin et tant d'autres. Dans son récit le Londres des « sixties » est mis en parallèle avec celui de l'époque victorienne, avec une foule de personnages de stars ou d'écrivains qui refusent de grandir ou de vieillir, parce qu'ils sont hantés par la mort et le temps qui passe.

Au-delà de sa grande complexité narrative, ce qui fait l'intérêt de ce livre c'est qu'il synthétise à lui seul les deux dimensions que j'ai essayé de dessiner dans cet exposé. L'auteur en tant que figure mythique ou mythifiée et l'écrivain dont le vécu problématique nourrit l'œuvre. Plus une troisième dimension déjà entrevue par Macedonio Fernández, celle du lecteur représenté avec ici, effet novateur, une identité établie : Keiko Kai. En somme, – je cite là une chronique glanée sur le web :

le roman inverse les notions de biographie et de fiction, dans un sens comme dans l'autre. Parce que ce roman est à la fois un hommage à la musique que son auteur adore, parodie, plagie et réinvente ainsi qu'à la littérature dont il perpétue une tradition presque structurante, celle de la métafiction ; Fresán génère une fiction qui génère une fiction qui génère une fiction qui génère le roman que l'on est en train de lire et de réécrire dans notre tête. Fresán orchestre avec talent un labyrinthe qui convulse et se retourne en permanence, tantôt biographie fictive, tantôt fiction sur la biographie, parfois fiction de l'essai, souvent réflexion sur la fiction<sup>2</sup>.

J'aurais voulu – j'aurais dû – évoquer ou convoquer ici aussi d'autres textes, Mario Bellatín, qui commet la biographie fictive d'un écrivain japonais à l'appendice nasal excessif lequel conditionnera toute son œuvre, *Shiki Nagaoka : un nez de fiction*, 2001 ; Ricardo Piglia qui publie chez Anagrama *Prisión perpetua*, 2007, où, construisant son récit autour d'un personnage d'écrivain il entremêle toutes les variantes possibles de l'écriture : autobiographie, roman policier, récit historique, fiction théorique, journal intime, récit sentimental, conte fantastique, autobiographie, essai littéraire ; Sergio Pitol avec *Juegos florales*, 1985, dans lequel le narrateur-personnage tente d'écrire un roman sur des faits réels qui lui échappent et finit par tomber dans l'irrationnel ; Jorge Edwards qui dans *La Casa de Dostoievsky*, 2008, revisite entre fiction et autobiographie son passé à Santiago de Chile, La Havane et Paris.

---

<sup>2</sup> [www.omega-blue.net/.../467-rodrido-fresan-les-jardins-de-kensington](http://www.omega-blue.net/.../467-rodrido-fresan-les-jardins-de-kensington)

## 5. Nouvelles supercherries littéraires

Je finirai cependant sur un sourire, un nouveau doute ou une intuition. Un doute né de la lecture d'un petit livre qui m'a laissé tout à ma perplexité et par réaction a peut-être fait naître en moi le désir d'appréhender ces questions. Je veux parler là du roman de Jaime Bayly, *Y de repente un ángel*, dont on nous dit qu'il est une des voix incontournables de la nouvelle littérature de langue espagnole. Finaliste du prix Planeta 2005 le livre a été tiré à 100 000 exemplaires. Il débute en ces termes : « Je suis un porc. Ma maison est immonde. Je n'ai pas fait le ménage depuis des mois. Personne ne vient le faire. Je n'aime pas les étrangers chez moi. En vérité ni les étrangers, ni personne, sauf Andrea. De temps en temps, je prends un morceau de papier hygiénique, je l'humidifie et je frotte dans les coins où s'entasse la poussière. » (Bayly 2005 : 13).

Ainsi ce roman n'est autre que le récit d'un écrivain atteint non pas d'agraphie mais d'une impossibilité de faire son ménage chez lui, lequel pour sauver une relation amoureuse quelque peu compromise avec son amie Andrea (fervente lectrice de Vila-Matas, Javier Marías, Bolaño, Saer et Lobo Antunes) décide d'engager une femme de ménage, « une vieille femme boudinée et infatigable, qui a envahi ma maison et y organise un gigantesque chaos en nettoyant partout avec une minutie qui m'exaspère ». À partir de là il ne se passe rien, ou très peu. Touché par le récit que fait de son enfance sa femme de ménage, le narrateur-personnage-écrivain décide d'interrompre son travail d'écriture pour aider cette femme à retrouver sa mère qui l'a vendue à l'âge de dix ans. Cette recherche sera pour le narrateur l'occasion de réfléchir à sa propre relation avec les siens et tout particulièrement avec son père. Fort peu d'éléments donc pour nourrir une fiction par ailleurs rédigée dans un degré zéro de l'écriture (et peut-être même davantage), un roman qui se clôt comme il s'est ouvert :

Je suis un porc. Ma maison est immonde. Je n'ai pas fait le ménage depuis des mois.  
Personne ne vient le faire. Je n'aime pas les étrangers chez moi. En vérité ni les étrangers,  
ni personne, sauf Andrea.  
Mercedes me manque [la femme de ménage boudinée et infatigable qui l'a laissé tomber  
pour rejoindre sa mère enfin retrouvée]. Mercedes me manque. Je ne sais rien d'elle depuis  
des mois. J'en ai les meilleurs souvenirs. Je sens qu'elle a changé ma vie. Grâce à elle j'ai  
pu pardonner à mon père (235).

Et le narrateur de prendre son 4x4 pour aller rejoindre Mercedes : « Comme tu m'as manqué. Quelle joie de te revoir ». Le roman finit sur un repas partagé : un ragoût de cochons d'Inde arrosé au rhum bon marché. « Petronila pose le revolver [qui a servi à abattre les cochons d'Inde] éructe une deuxième fois et demande avec un sourire édenté : – On mange ? » (244).

À vrai dire le livre – dont l'éditeur nous dit que c'est le plus abouti de l'auteur – relève comme bien des productions de Bayly de la provocation. Ainsi peut-on lire sur la jaquette amovible : « Ma mère m'a pas vendu quand j'étais enfant... C'est mon père qui m'a trahi. Il ne m'a vendu à personne, certes, mais sa trahison fut pire encore ». L'auteur renvoie sans doute par ces propos à un épisode de 1994 survenu lors de la publication du premier livre de Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*. Afin de soustraire le livre à la publication et d'éviter ainsi le scandale qui s'annonçait, le père avait osé proposer à son fils une importante somme d'argent. C'est là une autre dimension qu'on ne peut ignorer autour de la question de l'écrivain mais aussi un nouveau mode de construction de la figure auctoriale : la provocation, le scandale, l'audace érigée en valeur littéraire. On trouvera à l'adresse suivante et en guise de conclusion une convaincante illustration de cette réalité :

<http://www.youtube.com/watch?v=W1NzqwwyZV0>

## Bibliographie

- BAYLY, Jaime (1994), *No se lo digas a nadie*, Barcelona : Seix Barral.  
BAYLY, Jaime (2005), *Y de repente un ángel*, Madrid : Planeta.  
BELLATÍN, Mario (2001), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires : Sudamericana.  
BORGES, Jorge Luis (1936), *Historia de la eternidad*, Buenos Aires : Vial y Zona.  
BORGES, Jorge Luis (1944), *Ficciones*, Buenos Aires : Sur.

BORGES, Jorge Luis (1980), *Livre des Préfaces, suivi de Essai d'autobiographie*, Paris : Gallimard.  
BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1981), *La vida exagerada de Martín Romaña*, Madrid : Plaza y Janés.  
CORTÁZAR, Julio (1963), *Rayuela*, Buenos Aires : Sudamericana.  
EDWARDS, Jorge (2008), *La casa de Dostoievsky*, Madrid : Planeta.  
FERNÁNDEZ, Macedonio (1967), *Museo de la novela de la eterna, primera novela buena*, Buenos Aires : Ceal.  
FRESÁN, Rodrigo (1998), *La velocidad de las cosas*, Barcelona : Tusquets.  
FRESÁN, Rodrigo (2003), *Jardines de Kensington*, Madrid : Mondadori.  
PIGLIA, Ricardo (2007), *Prisión perpetua*, Madrid : Anagrama.  
PITOL, Sergio (1985), *Juegos florales*, Madrid : Anagrama.  
VARGAS LLOSA, Mario (1977), *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona : Seix Barral.