



HAL
open science

**Entre Histoire et mémoire. Un aspect du roman
espagnol et hispano-américain à l'aube du XXIème siècle
(R. Piglia, R Bolano, J. Cercas)**

Ramiro Noriega

► **To cite this version:**

Ramiro Noriega. Entre Histoire et mémoire. Un aspect du roman espagnol et hispano-américain à l'aube du XXIème siècle (R. Piglia, R Bolano, J. Cercas). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030033 . tel-00977958

HAL Id: tel-00977958

<https://theses.hal.science/tel-00977958>

Submitted on 11 Apr 2014

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE

PARIS 3

UFR Littérature, linguistique, didactique

ED 120 École doctorale Littérature Française et Comparée

Département Littérature Générale et Comparée LGC

Centre d'études et de recherches comparatistes

Ramiro Noriega

Entre Histoire et mémoire.

Un aspect du roman espagnol et hispano-américain

à l'aube du XXIème siècle

(R. Piglia, R. Bolaño, J.Cercas)

Thèse dirigée par

Professeur Daniel-Henri Pageaux

Jury composé par

M. Jean Bessière, Professeur à l'Université de Paris 3,
Mme. Mónica Zapata, Professeur à l'Université de Tours/François Rabelais,
M. Philippe Goudey, Maître de conférences HDR à l'Univ. de Lyon II,
M. Daniel-Henri Pageaux, Professeur à l'Université de Paris 3

18 mars 2013

Titre : *Entre Histoire et mémoire. Un aspect du roman espagnol et hispano-américain à l'aube du XXI^e siècle (R. Piglia, R. Bolaño, J.Cercas)*

Résumé :

Les détectives sauvages, *Respiration artificielle* et *Les Soldats de Salamine*, de Bolaño, Piglia et Cercas, mettent en avant trois questions: **1.** Le roman est un objet historique, en tant que document et en tant que dispositif du discours. **2.** L'écriture de fiction, l'écriture romanesque, la fabrication des romans ne peut se faire sans recourir à la mémoire. **3.** La relation conflictuelle entre réel et fiction constitue le terrain de développement du récit contemporain. Le premier chapitre part d'une réflexion sur le rapport entre littérature et Histoire en Amérique Latine et en Espagne ; suit une réflexion sur le concept d'Histoire et le rôle de l'historien dans la littérature, une étude sur les rapports entre le narrateur et l'objet de sa narration, et finalement une analyse sur la littérature en tant que *transgression*. Dans le deuxième chapitre nous traitons la notion de mémoire en relation avec l'imaginaire ; étudiant les notions de durée et d'image chez Platon, Aristote, Freud, Bergson et Ricœur. Suit une analyse sur les tensions entre écriture, souvenir et imagination. Nous nous occupons du document et de la fiction en étudiant le rôle des personnages *écrivains*, de la mémoire en tant qu'imagination, et du rapport entre le corps et la mémoire chez ces auteurs. Le troisième chapitre pose la question d'une nouvelle poétique de la fiction par une étude de la notion d'*ostranenie* de Brecht, ainsi que sur les limites de l'écriture de fiction à travers les notions d'origine, d'infini, d'insuffisant et du dissemblable. Pour finir, une réflexion sur les notions de local, d'universel, du récit manqué, et de l'inutilité de la littérature. Toutes ces notions sont traitées par des analyses ponctuelles des trois romans étudiés.

Mots clés : Histoire, mémoire, fiction, montage, politique, réel.

Title: *Between history and memory. An aspect of the Spanish and Hispano-american novel at the dawn of the 21st century (R. Piglia, R. Bolaño, J.Cercas)*

Summary of Thesis:

In *The Savage Detectives*, *Artificial Respiration*, and *Soldiers of Salamis*, Bolaño, Piglia et Cercas highlight three questions: **1.** The novel is a historical object, both as a document and as a mechanism of discourse. **2** Fiction, novel writing, the construction of novels, cannot take place without recourse to memory. **3.** Conflict between reality and fiction is the area where contemporary narrative is developing. The starting point of the first chapter is a reflection about the relationship between literature and history in Latin America and Spain; followed by a reflection on the concept of history and the role of the historian in literature, a study on the relationships between the narrator and the object of his or her narration and finally an analysis of literature as *transgression*. In the second chapter we deal with the notion of memory and its relationship with the imaginary; the concepts of the duration and image from Plato, Aristotle, Freud, Bergson and Ricœur underpin this analysis. This is followed by an analysis of the tensions between writing, memory and imagination. We examine archives and fictional works to assess the role of writers as fictional characters, memory as imagination, the relationship between the body and memory in the work of these three writers. The third chapter poses the question of whether there exists a new poetics of fiction by studying Brecht's concept of *ostranenie* as well as the limits inherent in fiction because of the concept of origin, the infinite, the insufficient and the different. To conclude, there is a reflection on notions of local, universal, the failed novel and the uselessness of literature. All these notions are considered through specific references to the three novels under study.

Key words: History, memory, fiction, montage, politics, real.

A Julián et à Marcelo

Remerciements

Bertrand Lauret et Michel Gironde furent les premiers lecteurs de ce travail, écrit entre la France et l'Équateur. Kareen Melki, Isabelle Cohen, Catalina Bravo, Rolland Béhard, Pamela Jijón, Nia Lewis connaissent aussi partiellement ou entièrement ce texte, que j'ai commencé à rédiger en 2006 - 2007, à la Bibliothèque Nationale de France.

Cette recherche se nourrit de deux sources institutionnelles bien précises. La Sorbonne Nouvelle (tout particulièrement le département de Littérature Générale et Comparée), où j'ai poursuivi mes études universitaires depuis la première année, et l'Université San Francisco de Quito, où j'ai eu la joie d'être professeur pendant presque vingt ans.

Le programme de bourses européennes *Alban*, aujourd'hui disparu, y est aussi pour quelque chose.

Grâce à mes professeurs de Paris III (je dois citer quelques noms indispensables: Bessiere, Morel, Vinaver, Roubaud, Saad, Daros...) et au dialogue et au débat permanent avec mes collègues (Ulchur, Cisneros, Coronel, Figueroa, Fierro, Hermida, parmi d'autres) et élèves (Arboleda, Borja, Villarruel, Salazar, Gaviria...) je n'ai cessé de considérer la recherche et l'esprit critique en général comme le souffle vital de la vie universitaire, et donc de la vie en société.

Je suis de ces personnes qui ont toujours été, en quelque sorte, *étudiants*. Irma Popp et Victor Artieda en sont témoins.

J'ai eu beaucoup de chance. J'ai rencontré au long de ces années des dizaines de chercheurs qui terminaient ou commençaient leur recherche; j'ai suivi de nombreux séminaires et rencontré des professeurs de diverses origines culturelles, et de multiples approches théoriques; enfin, j'ai eu le sentiment d'être *ici* et *là-bas* en permanence. Ce miracle a été possible grâce au Professeur Daniel-Henri Pageaux, que je remercie et que j'admire.

Mon frère, Alfredo, représente le support de toute ma famille, il a toujours été là quand j'ai eu besoin de lui.

María Fernanda Troya a été mon principal interlocuteur. Elle m'a toujours inspiré le désir de réfléchir et d'écrire.

Il est clair, nous sommes les *autres*.



INTRODUCTION

J'avais écrit, dans *Le Discours antillais* :

« Je te parle dans ta langue et c'est dans mon langage que je te comprends. » Quand toutes les langues s'équivalent, le langage du poète donne avec sa langue. Ne plus démarquer le langage de la langue, c'est supposer que toute langue aura été, en poétique, libérée. Aussi bien, écrire, c'est s'éprouver habité déjà, en nostalgie exultante, de toutes les langues du monde.

Edouard Glissant,

Poétique de la relation III

Ricardo Piglia, Roberto Bolaño et Javier Cercas sont les auteurs de *Respiration artificielle*, *Les détectives sauvages* et *Les Soldats de Salamine*, les trois romans¹ que nous étudions dans le cadre de cette thèse en Littérature Générale et Comparée. Ces auteurs sont liés par un trait commun, la langue — l'argentin, le chilien et l'espagnol ; ils sont liés, aussi, par le temps, bien qu'entre le premier et le troisième il y ait un espace d'une vingtaine d'années, l'espace, dit-on, d'une génération. De plus, il s'agit d'un groupe d'écrivains *contemporains*, si l'on appréhende ce terme comme synonyme de *ce qui est en train de se faire*, quelque chose qui se comprend comme se comprend l'actualité. Notre corpus se délimite, donc, dans un premier temps, par rapport à une langue, l'espagnol, et par rapport à un temps, le présent. Ces caractéristiques, nous le savons, ne suffisent pas, et nous présentons, dans les pages qui suivent, les principales questions et enjeux autour desquelles nous abordons ces romans ainsi que la méthodologie utilisée pour les analyser.

Tout d'abord nous constatons que ces romans portent ou, mieux, agissent comme des registres de faits historiques importants. En deuxième lieu, ces romans, en plus de registrer ces faits, expriment aussi des questions portant sur la mémoire des sujets

¹ Nous utilisons les éditions qui suivent pour ces trois romans.

Pour leur version en espagnol:

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Ed. Anagrama, (1ère ed. 1980), segunda edición 2007.

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1998.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Ed. Tusquets, 2001.

Pour leur version en français :

Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, France, André Dimanche Editeur, 2000.

Roberto Bolaño, *Les détectives sauvages*, France, Christian Bourgois Editeur, 2006.

Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine*, France, Actes Sud, 2002.

De même, nous employons les sigles RA, pour *Respiracion artificial*; LDS, pour *Los detectives salvajes*, et SDS, pour *Soldados de Salamina* dans leurs versions originales en espagnol.

Nous traduisons toutes les citations de l'espagnol au français sauf indication.

historiques et la mémoire individuelle propre des trois écrivains. Finalement, ces textes mettent en cause l'idée selon laquelle la fiction forme un champ cohérent dissocié du reste et autonome, en eux s'installe ce que nous appelons une nouvelle poétique de la fiction et qui est en relation avec les questions précédentes. Ces trois axes, l'Histoire (le rapport entre Littérature, Politique et Histoire), la mémoire (que nous abordons du point de vue de l'espace, de la durée et de la place de l'imagination), et la fiction (abordée dialectiquement face au réel, au travers du montage et en nous questionnant sur les finalités de la littérature), donnent la forme et structure de ce travail. Chaque axe correspond donc à un chapitre de notre étude. Pour les présenter nous commençons par esquisser quelques réflexions autour du contexte dans lequel ces romans ont été écrits et publiés.

Roberto Bolaño n'était qu'un jeune enfant lorsque les *guerrilleros* cubains libérèrent La Havane, en 1959. Cependant, sa vie et celle de ses contemporains en furent marquées. La pensée révolutionnaire — *la lutte pour la justice, pour la démocratie et contre la pauvreté, le sacrifice de la vie de soi au service du bien commun...* — a fait un long chemin en Amérique Latine et ailleurs. Cette pensée, indépendamment de toute considération partisane, marqua le rythme historique de ces dernières décennies. Parler de la Révolution Cubaine c'est parler aussi bien de solidarité internationale, du courage, que d'échec et scepticisme, et encore d'illusion, tout à la fois. Aussi, il est clair que si ce fait historique est enregistré dans la littérature de Bolaño, sous différentes voix, il n'est pas *suffisant*, car il fait partie d'un ensemble plus large, tel le fil d'un tissu enlacé à d'autres fils, qui comme lui ne servent à autre chose qu'à composer un tout complexe qu'on

appelle ici un *texte*. Au revers de la Révolution Cubaine, il faut signaler le coup d'État au Chili contre le gouvernement socialiste de Salvador Allende. La vie de Roberto Bolaño ne peut pas se lire sans ces éléments — de même qu'elle ne peut pas se lire sans faire appel à Mario Santiago Papasquiaro (le poète mexicain, son ami, avec qui il anima le groupe infraréaliste) et à Nicanor Parra (pour qui Bolaño déclara sa plus grande admiration).

En 1989, alors qu'en Espagne (surtout en Espagne) on s'apprête à *célébrer* le cinquième centenaire de la « Découverte de l'Amérique » moyennant un discours allégé (*soft et light* sont des termes qui conviennent mieux pour l'occasion) sur la Conquête, en Équateur les paysans, les ouvriers afro-équatoriens, kichwas, salasacas, shuars, tsáchilas, chachis, saraguros, awas, otavalos, les waoranis, confédérés, quittent leurs champs et leurs petites villages, plutôt éloignés des centres urbains, pour « occuper » le pays, les routes, d'abord, et puis les villes, jusqu'à ce que l'Équateur fût paralysé. Par ce geste (qui est un événement) dénommé à l'occasion « *levantamiento indígena* » (soulèvement indien), ces peuples décidèrent de prendre part à la vie politique nationale ; l'entrée des peuples ancestraux dans l'*histoire métisse* qui les avait refoulés jusque-là avec mépris a changé à jamais l'histoire de l'Équateur et de l'Amérique Latine. La fin de l'histoire ? Au contraire, en 1989 nous sommes, en quelque sorte, sinon au début de l'histoire contemporaine, du moins dans le débat de l'histoire moderne, avec un ingrédient fondamental : la décolonisation de nos nations et de nos mentalités. Ce *levantamiento indígena* est pour nous la porte de sortie par laquelle nous avons commencé à laisser dans le passé une certaine vision optimiste du « temps finalisé » et celle d'une mémoire instrumentalisée pour servir à cette vision. Et nous sommes entrés, grâce à ce geste

populaire, dans le terrain indécis, souvent difficile et toujours complexe, du débat politique, institutionnel, social et surtout culturel, dans un contexte de transformation radicale de nos sociétés.

C'est dans le contexte habité par ces faits historiques que nous nous proposons de réfléchir autour de la littérature de ces trois auteurs, Piglia, Bolaño et Cercas. Il y a, bien évidemment, quelques grandes lignes de partage entre eux. Nous avons esquissé quelques unes au début. Il y a aussi le fait qu'ils ont noué, à un moment donné de leurs vies, des relations personnelles. Ainsi, Cercas et Bolaño ont lu Piglia, comme tout lecteur lit l'œuvre d'une personne qui lui est inconnue. Mais, Bolaño a lu Cercas, et inversement, comme deux écrivains qui participent de la même vie culturelle. Piglia a lu Bolaño (et Cercas sûrement), et les deux ont établi des contacts ponctuels², dépassant le domaine du privé, dérivant dans le milieu public. Ces écrivains, donc, ne sont pas seulement contemporains au sens où ils habitent le même temps, et encore, la même époque ; il y a entre eux des aspects communs, de l'amitié, certes, et aussi du jeu social, un jeu où l'écrivain n'est plus du tout innocent, mais la marque d'un conflit véritable.

Bolaño a écrit sur Piglia autant que Piglia a écrit sur Bolaño.³ L'un et l'autre reconnaissent les mérites de l'un et de l'autre, souvent ils célèbrent leurs œuvres comme des marques d'un temps qui se veut singulier et énigmatique. Piglia est un écrivain, si l'on peut dire, *en* solitaire. Nous disons bien « en » solitaire, pour mettre l'accent sur le

² Comme par exemple dans « Extranjeros del Cono Sur. Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño », dans Madrid, *El País, Babelia*, 3 mars 2011.
[Version électronique : <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010303/b06.html>]

³ Nous étudions quelques exemples plus loin dans ce travail.

caractère personnel et autobiographique de son écriture. Piglia a beaucoup dit — et même publié — de son journal, un texte qu’il écrit depuis une quarantaine d’années, consciencieusement. Bolaño et Cercas sont aussi des auteurs solitaires. Chacun a fait le parcours selon la vie le lui a permis ; cependant, il y a un moment de leur histoire d’écrivains qui les réunit et les sépare. Bolaño est, par rapport à lui, l’écrivain compagnon d’aventure, un peu plus expérimenté, une sorte de frère aîné, de jeune maître. Bolaño reconnaît en Cercas un de ses contemporains qui, comme lui, prennent la « littérature au sérieux », dont ses œuvres sont dignes d’être lues. Cette relation idyllique s’acheva un jour, à ce qu’il paraît en raison d’un malentendu entre les deux écrivains⁴. Cercas, on le sait, fait de Bolaño un des protagonistes de son roman *Les Soldats de Salamine*, ce roman bestseller qui lui a valu la reconnaissance unanime de la critique occidentale. En somme, il s’agit de trois écrivains contemporains, liés aussi bien dans l’espace de la vie sociale et dans l’espace de la littérature, de la critique et de la fiction.

Histoire, mémoire et fiction

Dans *Les détectives sauvages*, *Respiration artificielle* et *Les Soldats de Salamine*, Bolaño, Piglia et Cercas mettent de l’avant trois questions générales que nous traitons dans cette étude: **1.** Le roman est un objet historique, en tant que document et en tant que dispositif du discours. **2.** L’écriture de fiction, l’écriture romanesque, la fabrication des romans ne peut se faire sans recourir à la mémoire. **3.** La relation conflictuelle entre réel et fiction constitue le terrain de développement du récit contemporain.

⁴ Que Cercas décrit partiellement dans “Llanto por un guerrero”, dans *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 231-233.

Ces questions constituent un réseau de problématisation de la littérature, présent à partir de la fin du XIX^e siècle dans l'œuvre de Jorge Luis Borges — cité par Piglia, Bolaño et Cercas comme l'écrivain paradigmatique de la littérature dite contemporaine.

Le territoire de la littérature, Borges y insiste, est en *expansion* permanente, comme le discours de l'Histoire. Le mot « expansion » est à prendre avec précaution, en ce qu'elle connote l'élargissement, voire même *le progrès d'un événement*. Le lecteur contemporain se confronte à cette tension, qui exige de lui à la fois une attitude contemplative et une action de contestation. La lecture de ce champ a toujours, au moins, ce double effet, d'ouverture et de définition, au sens étymologique du terme. Dans cette tension le territoire de la littérature s'offre comme un espace *élastique* qui s'étend autant qu'il se contracte. « Aucun écrivain n'échappe à la condition de l'écriture »⁵, affirme Jacques Rancière. Nul n'échappe au langage qui l'occupe, ni à ses formes ni à ses us. L'expansion est aussi, de ce point de vue, le signe qui distingue le contenu du continent. Sans expansion, il n'y aurait pas des limites.

Comme ces auteurs, nous traitons de la littérature comme d'un espace de conflit culturel⁶, où les tensions⁷ global / local, multiculturel / interculturel, font l'objet du récit :

⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 165.

⁶ Zigmunt Bauman étudie amplement ce conflit dans la situation du monde contemporain. « Adorno reconoce lo inevitable de ese conflicto. Pero también señala que los antagonistas se necesitan mutuamente; por incómoda y desagradable que pueda resultar una situación de enemistad abierta, estruendosa o clandestina, el mayor infortunio que puede caer sobre la cultura sería su victoria completa y finita sobre su antagonista ». Z. Bauman, *Vida Líquida*, Barcelona, Ed Paidós, 2006, p. 76. « Adorno reconnaît le caractère inévitable de ce conflit. Mais il constate que les antagonistes ont besoin de l'autre ; en dépit de la situation pénible et désagréable, déclarée ou clandestine, dû au conflit, le risque le plus grave pour la culture serait sa victoire définitive sur celle de son antagoniste ».

⁷ À ce propos, il convient de voir Héctor Díaz-Polanco, *Elogio de la diversidad, globalización, multiculturalismo y etnofagia*, La Habana, Fondo Editorial de Casa de las Américas, 2008. (Première édition chez Siglo XXI Editores, México, 2006). L'auteur précise : « El elogio de la diversidad que aquí se hace no tiene como propósito erigir alguna civilización o alguna identidad en el nuevo referente de la cultura o en el criterio de *lo* universal. » p. 19. « L'éloge de la diversité que nous faisons ici n'a pas pour

les textes que nous étudions mettent l'accent sur ces tensions, invitant aux lecteurs à problématiser sur le devenir des textes littéraires, que ce soit en termes de ses origines linguistiques ou nationaux, que ce soit en termes de leur *statu* poétique.

Avec Cercas, nous sommes en 2001 plus proches de Walter Benjamin que de Francis Fukuyama et de son postulat selon lequel le monde arrivait en 1989 (alors qu'on célèbre le bicentenaire de la Révolution Française et le triomphe de la Perestroïka dans l'ex-Union Soviétique et qu'on assiste à la chute du très symbolique Mur de Berlin) à un point de non retour dans le développement d'un système néolibéral global. L'histoire récente montre bien que Fukuyama s'est trompé sur cet aspect, et la littérature en a fait le constat, comme le réclame Bioy Casares, dont le conseil a fait long feu parmi les écrivains d'Amérique Latine et d'Espagne, aussi. *SDS*, en revenant sur la Guerre Civile Espagnole, en est un bon exemple. Si le principe d'une certaine culture *post-moderne* est *post-historique*, ce roman de Cercas tout comme *RA* contestent cette postmodernité⁸. Ces romans s'installent dans un registre dont le signe remarquable est qu'ils se présentent comme des faits « incertains » vis-à-vis de certains principes de la culture dite globale et de la démocratie moderne, tels que le principe de l'universalisme ou celui de la *désidéologisation*⁹ des sociétés post-historiques.

but d'introniser une civilisation quelconque ou une identité dans le nouveau panorama de *la* culture o de ce qu'on dit être *l'universel* ».

⁸ Héctor Díaz-Polanco analyse les postulats théoriques de la postmodernité en relation avec la production de sens en Amérique Latine, au début du XXI^e siècle. « Es necesario reconstruir, frente a los relatos de los teóricos del fin de los metarrelatos [Jean-François Lyotard], un gran relato de las nuevas formas que asume el control cultural, la fetichización y la manipulación de la diversidad en el capitalismo tardío [...] ». p.18. « Il faut reconstruire, face aux postulats des théoriciens de la fin de métarécits [...] un gran récit sur les nouvelles formes qu'emprunte le control culturel, la fetichisation et la manipulation de la diversité à l'heure du capitalisme tardif [...] ». ».

⁹ Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Paris, Flammarion, 1992, p. 466.

La question de la tradition

S'il il n'y a pas de romancier sans mémoire, comme affirme Javier Cercas dans *Les Soldats de Salamine*, il n'y a pas non plus de littérature sans tradition. *Respiration artificielle* est le roman de la tradition de la littérature argentine. À l'école, les lycéens argentins étudient ce roman, comme un essai sur la littérature, disons, républicaine de leur pays. Or, le continent de la tradition n'est équivalent à celui de la nation. Pour Piglia, la tradition s'œuvre de manière diverse et problématique : l'universalisme, l'europanisme, le latino-américanisme et encore, l'hispanisme, sont quelques unes des options thématiques que son texte parcourt, alors que son protagoniste, Emilio Renzi, cherche son oncle maternel, Marcelo Maggi. La question de la tradition est présente aussi en termes politiques et poétiques dans *RA*, aussi bien que dans *LDS* et *SDS*. A ce propos, nous interrogeons le rapport entre tradition et Histoire, et entre Histoire et tradition littéraire.

Les questions qui déclenchent notre étude peuvent donc se formuler ainsi : La tradition littéraire est-elle toujours en rapport avec l'histoire politique ? Et l'histoire politique est-elle toujours en rapport avec l'histoire du langage ? Les formes esthétiques correspondent toujours aux événements historiques ? Ces romans mettent en scène ces questions qui, de toute manière, sont présentes aussi dans l'histoire personnelle, et donc la mémoire, de ces auteurs. Se pose ainsi une autre question qui a à voir, cette fois-ci, avec le rapport entre la politique, et donc le domaine public, face au domaine privé, et la littérature comme pratique publique, et donc politique.

Est-ce que la littérature a toujours été du domaine public ?¹⁰

La place de la lecture et de l'écriture

Nous nous posons cette question, celle que Jacques Rancière se pose lorsqu'il traite de la *Politique de la littérature* :

Le nouveau régime de signification qui soutient la pureté de la littérature rend douteux le sens même de l'opposition entre interprétation du monde et transformation du monde. Une réflexion sur la politique de la littérature peut alors nous aider à comprendre cette ambiguïté et certaines de ses conséquences dans les sciences qui prétendent interpréter le monde comme dans les pratiques qui entendent les transformer.¹¹

La lecture est l'élément public de la littérature par définition. Les textes qui nous intéressent ici mettent en scène la lecture comme un ingrédient consubstantiel de l'écriture. En ce sens, la lecture n'est pas l'étape finale du processus littéraire, la lecture parcourt tout le long du fait littéraire. La lecture, reprenant Rancière, opère comme un principe tout à la fois d' « interprétation et de transformation du monde ». Dans *SDS*, la lecture du (d'un) texte (du récit personnel, du roman littéraire, d'un poème ou d'une chronique) apparaît comme métonymie de la lecture de l'Histoire. (Cette phrase demeure valable si on la renverse.) 1975 – 1936 sont les clés de ce conflit qui est celui de la reconnaissance historique dans le devenir social : il y a là un fil qui se tend entre le retour à la démocratie (monarchique) et la Guerre Civil Espagnole, tout comme il y a un fil qui

¹⁰ Pierre Bourdieu traite cette question dans *Les règles de l'art* (Paris, Ed. du Seuil, 1992). Bourdieu défend l'intérêt qu'il y a à étudier la genèse sociale du texte littéraire. « Ce n'est pas sacrifier au plaisir de réduire », écrit-il avant de préciser : « Chercher dans la logique du champ littéraire ou du champ artistique, mondes paradoxaux qui sont capables d'inspirer ou d'imposer les 'intérêts' les plus désintéressés, le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme », *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 15.

¹¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature, op. cit.*, p. 40.

se tend entre le présent et l'avenir de l'État démocratique. Cercas, comme le dit justement David F. Richter¹², lit des *histoires* et l'*Histoire* de son pays comme des faits inséparables. La vie du sujet est liée à celle du pays, la vie du pays est liée à celle de l'écrivain. L'*Histoire* est triste parce que l'histoire des individus est triste, et si elle est glorieuse, c'est que l'histoire des individus l'aura aussi été.

Cercas, en 2001, en revendiquant ces liens inextricables, revendique *ex professo* l'*Histoire* comme le dit Adolfo Bioy Casares, cité par Rodrigo Fresán : « Para sobrellevar la historia contemporánea, lo mejor es escribirla¹³ ».

En somme, signifier la lecture comme un élément substantiel de la construction du roman suppose la reconnaissance du lecteur comme sujet historique. Le roman n'est pas hors temps, la mémoire n'est pas seulement une faculté mentale, l'histoire n'est pas seulement un fait du discours. Le lecteur est le lien qui permet de mettre en relation ces aspects comme les modules d'un même objet, un objet en mouvement permanent, le roman.

Y a-t-il quelque chose à raconter ?

Si l'écriture et la lecture sont en effet si inséparables, et si la lecture est l'élément public de la littérature par définition, nous avons que l'écriture est en soi aussi un acte public. Or, « y a-t-il quelque chose à raconter ? », comme le demande Benjamin dans *Le*

¹² Voir son article « Memory and Metafiction: Re-memembering Stories and Histories in *Soldados de Salamina* », *Letras Peninsulares* 17 2–3, Vanderbilt University, 2004–2005, pp.: 285–296.

¹³ Rodrigo Fresán, *Historia argentina* (1993), Barcelone, Anagrama, 2003, p. 9. « Pour supporter l'histoire contemporaine, il vaut mieux l'écrire. »

*Narrateur : réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*¹⁴. C'est la question d'Emilio Renzi dans *RA*. Elle se propage dans l'univers de l'écrivain et nous interpelle : *y-a-t-il quelque chose à lire ?* Dans l'univers de l'écrivain cette question a une conséquence évidente, qui est la publication du texte, l'écriture du livre plus exactement. On peut compléter l'idée : *y-a-t-il quelque chose à raconter* que ne soit autre chose que l'idée même de raconter ? Apparemment non. Il n'y en a pas. Sous des apparences diverses, ces romans discutent la base même de l'écriture, sa transitivité : si on écrit, il faut certainement un objet à propos duquel écrire, un objet à partager. Ils discutent le lieu du passé dans l'écriture du présent.

Dans cette littérature contemporaine que nous nous engageons à analyser, Borges reste une référence incontournable, comme le démontre Rancière, et c'est pour cela que nous commençons notre étude par lui. Cependant, et dans la même logique, cette affirmation est à prendre aussi avec méfiance. Si l'on suit Rancière, Borges est possible (seulement) dans le devenir de l'histoire de la littérature. Sans cette histoire, qui résume la « condition de l'écriture », l'auteur, son œuvre, ne serait pas considéré dans l'histoire de la littérature. Borges est, en somme, reflété dans ce qu'il critique, car « Aucun écrivain n'échappe à la condition de l'écriture ». Nous nous interrogeons sur ce principe, est-il d'actualité aujourd'hui ?

Cette condition de l'écriture est en quelque sorte travaillée, exposée, dénudée, dans les trois romans que nous analysons. Ainsi, par exemple, Ricardo Piglia fait allusion à Benjamin et à Hitler en les introduisant en tant que personnages dans *RA* pour casser le

¹⁴ Walter Benjamin, « Le Narrateur : réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » dans *Écrits français*. Paris, Gallimard, 1991, pp. 205-229.

miroir-réel qu'est l'histoire de ce monde. Entre ces deux personnages que tout oppose, Piglia choisit le premier, bien sûr. Benjamin inspire le roman, avec ses idées et avec ses projets, particulièrement ses thèses sur l'histoire et ses expériences poétiques. Nous avons choisi de travailler sur ce roman en y trouvant aussi un moyen de renouer avec la possibilité de devenir sujets de l'histoire, de participer de ce *passage* comme on participe d'un jeu d'initiation et de raconter l'histoire de ce jeu en citant les textes qui la composent, sans appeler à d'autre forme de hiérarchisation que celle du rétablissement de la conscience éthique, qui est conscience historique¹⁵. Pour Benjamin, la crise de la culture occidentale correspond à la crise du savoir¹⁶. *RA, LDS et SDS* sont parcourus par cette *souillure* qui endommage tout, la pensée et la vie elle-même.

Aux lendemains des dictatures et crimes contre l'humanité commis par les régimes de Franco, Videla et Pinochet, entre tant d'autres qui leur ressemblent, les romans que nous étudions portent forcément aussi sur la disparition et l'absence. Alors que le sujet a disparu, que peut-on savoir de lui ? Une nouvelle question se pose alors, comment raconter l'histoire du disparu ? Ya-t-il quelque chose à raconter ? Et plus, y a-t-il quelque chose à lire ? Compte tenue de l'absence du sujet, *tout* reste à lire (Carlos Fuentes, inversement, dirait, il reste tout à écrire)¹⁷. Tout reste à déchiffrer. L'absence sert ici à redonner sens à une situation dès le départ aporétique. L'absence de l'autre permet la reconstruction du sens, c'est-à-dire, le sens de la lecture, de l'interprétation. Car en fait,

¹⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'Histoire », dans *Écrits français, op. cit.*.

¹⁶ À ce sujet, il faut voir les conséquences philosophiques de cette démarche dans l'essai « La condition postmoderne » de Jean-François Lyotard, (*La condition postmoderne, rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979), où il est question de la crise du métalangage, des jeux de langages et, finalement, d'un cadre nouveau de connaissance.

¹⁷ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

ces trois romans s'entrecroisent dans l'idée primaire de l'écriture offerte comme un élément de lecture, comme une sorte de conséquence ordinaire de la rencontre entre l'individu et son monde. L'absence de l'autre nous laisse l'opportunité de nous le réinventer¹⁸.

Avec Benjamin et Piglia, nous nous situons sur la scène de lecture comme le sujet de l'histoire se situe dans le devenir du temps. Simultanément, le roman que nous lisons se fait et se défait. Il y a quelque chose qui s'achève, le passé, et il y a quelque chose qui se projette, l'avenir. De cette charnière où les contraires se retrouvent émerge le sens du contemporain, tel que Piglia, Bolaño et Cercas le pratiquent. Ses romans ne cessent d'interpeller (critiquer et problématiser) les instances littéraires (l'histoire de la littérature, notamment les formes littéraires) et, par cette interpellation, consacrent et perturbent tout à la fois les raisons de leur faits. Ces romans contemporains, de notre temps, *SDS*, *RA* et *LDS*, nous les lisons comme on lit les marques incertaines de notre histoire incertaine, comme si le propre de l'existence résidait là.

Cette littérature contemporaine, qu'on peut appeler donc la *littérature de l'incertain*, commence par la fin, au double sens du terme : les faits accomplis, les intentions établies.¹⁹ *RA* commence là, les faits accomplis : Enrique Ossorio, le héros /

¹⁸ Jean Starobinski explique ce phénomène de lecture dans « La vision de la dormeuse » : « [...] ce n'est plus seulement le portrait d'un *autre* endormi, doublé de l'image et de ces rêves. C'est de surcroît un rêve du peintre, où apparaît une personne endormie et le froid qui la hante, spectacle porteur de menace et de plaisir pour l'artiste et pour quiconque ose entrer dans le tableau. Le rêve se déplace en nous, fait de nous son foyer primitif », in *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974, p. 130.

¹⁹ Daniel-Henri Pageaux met en contexte cette démarche : « C'est pourquoi la fameuse crise du roman, qui ne date pas d'hier, mais qui semble avoir pris aujourd'hui quelque acuité, relève moins des problèmes techniques ou de choix esthétiques que de la remise en question, au demeurant périodique, pour des raisons

traître se donne la mort exilé de sa patrie, l'Argentine. Il laisse (c'est cela même le fondement du roman) un ensemble de documents (des lettres, « un roman vers l'avenir ») en guise de témoignage de son existence et de sa souffrance, et aussi de sa pensée politique. Son écriture penchée vers la postérité défie les limites de la mort. Du disparu nous restent son souvenir et ses archives. La fiction correspond au fil nécessaire pour tisser ses trames, les trames du souvenir, les trames des archives. Fil et traces sont les deux parties du même paradigme indiciaire, explique l'historien Carlo Ginzburg²⁰, en problématisant les rapports entre l'Histoire événementielle et paradigmatique, et l'Histoire, disons, *minimale*.

Le besoin de l'Histoire

Edouard Glissant parle de *Relation*²¹ ; il convient de revenir à lui quand il s'agit de comprendre comment ce monde se fait entre errance et nomadisme, voyages et exiles. « La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation », écrit Glissant. Les relations entre 1959 et 1973 ne sont pas restreintes aux faits politiques, elles se dévoilent aussi dans notre compréhension de la poétique. Des poétiques de cette relation (ou de ces relations), Bolaño explore quelques domaines.²² Comme Bolaño, Ricardo Piglia et Javier Cercas écrivent, aussi, sur cette relation, surtout sur ce que Glissant appelle « les abîmes que

extra-littéraires, d'ordre philosophique ou politique, au sens large, de l'imagination créatrice, de sa nature et de son pouvoir [...] ». Dans *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 172.

²⁰ Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces*, Lagrasse, Ed. Verdier, 2010.

²¹ Edouard Glissant, *Poétique de la relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, NRF, 1990, p. 31.

²² « Poétique des profondeurs. Baudelaire en explore les premiers domaines », dit Glissant, *Poétique de la relation, op. cit.*, p. 36.

l'homme porte en lui ».²³ Nous nous intéressons à ces abîmes dans lesquels se fabriquent — se démènent — nos existences.

Ces abîmes, ces distances, émergent dans la littérature comme les faits publics émergent dans nos sociétés. Si la Révolution Cubaine a donné lieu à une littérature, la *relation* entre cette révolution et l'imposition des dictatures donne lieu à d'autres littératures. Il y a un rapport — Michel Foucault a vu juste — entre le pouvoir et le dispositif de langage qu'est le roman, tout roman.

La littérature de Bolaño, et très concrètement son roman *Les détectives sauvages*, en fait partie d'une part parce que l'écrivain chilien reprend cette relation, et d'autre part parce que la Révolution Cubaine et les dictatures dans le continent constituent des événements historiques incontournables. Cela dit, nous ne pouvons pas assurer, encore, que cela soit une marque d'identité de cette littérature. En fin de compte, la littérature sur le pouvoir, les luttes sociales, et finalement, sur les dictateurs, est sans doute aussi un des effets de la Révolution Cubaine et, probablement, du *putsch* dirigé par le sinistre général chilien Augusto Pinochet. Il n'y a là aucune singularité.

Alors que nous poursuivions cette recherche, nous avons rencontré le philosophe équatorien Bolívar Echeverría (1941 – 2010). Pour lui,

el ser humano es histórico porque las acciones que emprende cada una de sus generaciones — todo tipo de acciones, desde las más fundantes hasta las más insignificantes — comprometen a las generaciones siguientes. Son acciones que implican una transformación de lo otro, de lo

²³ *Ibid*, p. 36.

extrahumano, y la construcción de un mundo para la vida; dan lugar a creaciones que perduran, que tienen que ser re-asumidas, continuadas, o transformadas por ellas.²⁴

Echeverría s'est concentré, au début de sa formation académique, sur les écrits de Walter Benjamin. Il a traduit à l'espagnol quelques uns de ses textes. Avec Echeverría nous nous éloignons encore une fois de Fukuyama et nous nous rapprochons de cette vision benjaminienne qui nous semble mieux correspondre à notre réalité. Echeverría écrit, en réfléchissant sur la dichotomie « moderne » / « post-moderne », à propos de l'Histoire :

[l'historien devrait raconter] 'A contrapelo' –como Walter Benjamin decía que un materialista debe contar la historia–, el cuento deslumbrante de la modernidad capitalista, de sus progresos y sus liberaciones, mostraría su lado sombrío y sangriento; su narración sería entonces lo mismo la historia secreta de las represiones íntimas, de las opresiones y explotaciones cotidianas de todo tipo, que la historia abierta de los innumerables sacrificios colectivos que han tenido lugar durante los siglos en que ha prevalecido, y en especial durante el siglo XX.²⁵

Selon nous, il faut y voir le signe d'un changement d'époque, qui va dans le sens non pas de la dissolution du conflit, mais de l'émergence de la différence. Et surtout, et c'est ce qui attire notre attention au point de laisser une sorte de cicatrice dans notre

²⁴ Bolívar Echeverría, « Los indicios y la historia », dans *Vuelta de Siglo*, México, Ed. Era, 2006, p. 131. « L'être humain est historique car les actions – de toute sorte, le plus essentielles et les plus banales – que chaque génération mène comportent des conséquences pour les générations qui suivent. Ces actions impliquent une transformation de l'autre, de ce qui n'est pas humain, et aussi la construction d'un mode de vie ; elles donnent lieu à des créations qui perdurent, qui doivent être reconnues, poursuivies ou transformées par elles ».

²⁵ Bolívar Echeverría, « De violencia a violencia », dans *Vuelta de Siglo*, *op. cit.*, p. 78. « 'A contresens' – tel que le historien matérialiste devrait raconter l'histoire, selon l'affirme Walter Benjamin–, le récit lumineux de la modernité capitaliste, de ses progrès et de ses épanouissements montrerait son aspect le plus sombre et sanglant ; sa narration serait alors aussi l'histoire secrète des répressions personnelles, des oppressions et des abus quotidiennes de toute sorte, et serait aussi l'histoire ouverte des innombrables sacrifices de la collectivité qui ont eu lieu durant les siècles où elle a eu la prééminence, spécialement durant le XX^e siècle ».

réflexion initiale, Echeverría entrevoit là l'émergence d'une poétique liée à l'émergence de ce sujet historique post-Révolution Cubaine, post-« post modernisme » occidental :

El ser humano es un ser histórico porque los hechos que resultan de esas acciones, los triunfos, pero también los fracasos en los que ellos consisten, quedan como recuerdos grabados en la memoria muda, objetiva, que es inherente a la consistencia misma de las cosas de ese mundo de la vida; recuerdos que pugnan por expresarse, por revivir los momentos de esas acciones. Las acciones del pasado tienen así la actualidad de lo inconcluso, de lo que está abierto a ser continuado en un sentido o en otro.²⁶

Avec Echeverría et Glissant, nous essayons donc de lire la littérature de « notre temps », en nous demandant si cette littérature de notre temps est en fait une littérature de *tout-temps*, du tout-monde, comme dit Glissant. Avec eux nous nous demandons du lieu de notre histoire dans la fiction, de la littérature dans nos vies. Cette vie, aussi vulgaire soit-elle, ne fait seulement partie de l'histoire du monde, elle peut en être le symbole. Nous entamons ce travail de recherche à l'heure de cette fracture historique, qui porte à la fois sur les événements sociaux et sur l'objet même de l'Histoire. Le texte de Borges sur l'histoire de la littérature argentine est certainement une allégorie de cette situation dans laquelle nous nous reconnaissons. D'une part, il s'agit de se situer dans un certain univers de choses, qu'on appelle ici *littérature universelle* ; d'autre part, il s'agit de rétablir le besoin de l'Histoire, à l'heure du tout passager, du tout relatif.

²⁶ Bolívar Echeverría, « Los indicios y la historia », dans *Vuelta de Siglo, op. cit.*, p. 132. « L'être humain est un être historique car les faits qui résultent de ces actions, les triomphes mais aussi les défaites qu'ils impliquent, restent comme des souvenirs gravés dans la mémoire muette, objective qui est inhérente à l'existence même des choses de ce monde dans la vie ; souvenirs qui se démentent pour être exprimés, pour revivre le déroulement de ces actions. Les actions du passé possèdent ainsi l'actualité de l'incomplet, de ce qui est disponible pour être poursuivi dans un sens ou dans un autre sens ».

La littérature universelle

Qu'est-ce que c'est que la littérature universelle ? Borges réfère à Marcel Proust et à Charles Baudelaire, pour situer la littérature argentine dans le devenir de l'histoire. Borges, on le sait, « reproche »²⁷ au premier ses excès et à l'autre sa sophistication. L'idéal de Borges se retrace dans cette approche critique de la littérature française, qui fait l'objet du canon. De cette critique émerge, dans la vision de Borges, une nécessité, et donc une tradition, liées à la « puissance singulière du conte »²⁸.

Au fond, se tisse une question essentielle, sur les rapports entre les mots et les choses, et du coup, entre la littérature et la société, entre l'Histoire du monde et l'Histoire de soi. Poser en antidote au *vice réaliste* et au *vice esthétique* la liberté de l'imagination immanente à l'existence du conte selon Borges, revient à réclamer pour la littérature le pouvoir de dire, moyennant la fiction, la fracture qui lie ces deux lieux d'énonciation. Rancière y voit là une stratégie de la littérature moderne, condensée dans les propositions de Jorge Luis Borges, pour se donner un lieu dans la dite littérature universelle. Il en conclut que l'écrivain latino-américain « profite de la connaissance du code, de sa connaissance de la 'superstition française', pour les subvertir. »²⁹ Ce processus de subversion, au fond, n'a d'impact dans ce que Rancière appelle l'« appropriation française » (qui serait en fin de compte un geste nettement mimétique) ; le véritable sens

²⁷ « Ces sont deux reproches apparemment opposés : d'un côté, l'invasion proliférant de la prose du monde ; de l'autre, la superstition du style, la recherche obsédante de l'expression parfaite. Il est aisé pourtant de voir ce qui les unit, ce qui lie le vice réaliste au vice esthétique. » Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 148.

²⁸ *Ibid.*, p. 150. « La puissance du conte est elle-même une puissance ambiguë, caractérisée par des traits antagoniques. D'un côté, elle est le pouvoir de combinaison, le pouvoir de la pure création [...]. Le conte est le résultat d'une volonté calculatrice. »

²⁹ *Ibid.*, pp. 152-153.

de cette subversion est liée à la conception de l'acte de l'écriture, au moment où la question de la tradition, et donc de l'Histoire, apparaît au cœur du devenir culturel.

La bonne interprétation de l'allégorie [le détective du conte tel que Poe le met en scène représente l'écrivain latino-américain] doit donc être à l'opposé de cette appropriation française. La défaite de l'écrivain-détective indique la nécessité de retourner le jeu, de récuser la prétention littéraire de maîtrise pour renvoyer le pouvoir de la fiction à la puissance impersonnelle de l'imagination, cette puissance qui habite l'écrivain et le précède.³⁰

Et par là nous rejoignons encore une fois la question de la tradition. Rancière relit l'essai de Jorge Luis Borges « L'écrivain argentin et la tradition » pour nous parler en partie de ce phénomène. Pour Borges, la littérature argentine n'a d'autre tradition que la littérature universelle, et ce qui apparaît comme l'objet d'une émancipation locale est au fond la cicatrice d'une relation de dépendance culturelle. Borges n'utilise pas le mot colonialisme, mais il aurait pu.

Ainsi, l'Argentine se présente comme un territoire périphérique, situé à la fois à côté du *mainstream* et directement concerné par ce courant dont les origines lui semblent étranges. Se pose la question donc de l'*appartenance* et de la *totalité*. Fait partie le *sud* du tout ? Est-ce la littérature du sud une partie de la littérature universelle ? Existe-t-il une totalité ? Borges, en posant ces questions « comparatistes », problématise la relation du monde moderne — voué au progrès, fervent croyant de la science et de la technologie — avec lui même, avec ses principes à la fois homogènes et hégémoniques.

³⁰ *Ibid.*, p. 153.

Ces questions restent d'actualité à l'heure actuelle, d'autant qu'elles n'ont jamais cessé de préoccuper les écrivains et les artistes du monde entier. En Amérique Latine, il n'est pas possible de référer aux questions régionales sans tenir en compte cet aspect fondamental. Les luttes d'indépendance, deux siècles auparavant, sont traversés par une sorte de supra-texte concernant les rapports du local et du mondial, du fugace et du permanent. José Martí, Rubén Darío, José Enrique Rodó, un siècle plus tard, tout comme Simón Rodríguez et Juan Montalvo, à l'aube des indépendances, et comme Eugenio Espejo et Huamán Poma de Ayala, sous le pouvoir colonial, déchiffrent l'éthos « américain » dans le partage culturel et social, discutant, en fin de compte, la dialectique perverse de la domination d'une civilisation qui se veut primordiale sur les autres. Cette tension n'est pas mineure. Elle concentre les données d'une problématique qui n'atteint pas seulement les sociétés de l'Amérique Latine, mais du monde entier. L'histoire de la littérature est aussi l'histoire de la domination.

La mémoire et l'espace

Nous interrogeons l'Histoire en termes temporels, mais aussi en termes spatiaux. Dans *RA*, Ricardo Piglia pose les bases de cette lecture en insistant sur le caractère, disons, spatial du temps. Le roman qui s'interroge sur ce qu'il y a derrière la fenêtre (Lacan), de même que le roman qui s'interroge sur la personne qui apparaît devant le miroir, impose un déplacement dans les divers temps historiques. Comme James Joyce, Piglia fait de l'Histoire le lieu de condensation du sens. Marcelo Maggi, l'intellectuel disparu et donc recherché par le protagoniste Emilio Renzi, déclare : « La historia es el

único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar.³¹ » Ce bouleversement de l'affirmation de James Joyce dans *Ulysse* configure un schéma de tensions qui sert à l'auteur argentin pour discuter de la place de la littérature dans l'univers discursif de nos sociétés.

Ces trois romans composent des récits qui se prolongent dans le passé en même temps qu'ils se donnent dans un temps spécifique, le présent de l'écrivain et le présent du lecteur ; ils se donnent, par différents biais, comme des objets historiques dans une dialectique du temps qui conçoit le temps de l'art justement comme le lieu spatio-temporel idoine pour mettre en avant la possibilité de *rencontrer* les antonymes. La littérature comme outil de production de durée, et de sens. En définitive, faire la mémoire de l'*autre* est l'objet de ces trois romans qui partent d'une certitude, qui est aussi la nôtre, et que l'écrivain espagnol Gonzalo Suárez expose ainsi : « Como es toda narrativa, lo queremos o no [...] todo lo que se escribe, todo lo que se proyecta, sólo por el hecho de pasar al papel o a la pantalla ya no es realidad. »³²

En 1976, suivant les traces de Pinochet, et celles d'autres dictateurs, notamment uruguayens, Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera et Orlando Ramón Agosti mettent fin au gouvernement d'Isabel Perón et installent la Junte militaire du dénommé *Proceso de Reorganización Nacional* en Argentine. Le roman de Ricardo Piglia, *RA*, se

³¹ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 19. « L'histoire est le seul lieu où je parviens à me soulager de ce cauchemar dont j'essaie de me réveiller », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 19.

³² Interview de José Benito Fernández, « La creación como juego. Entrevista con Gonzalo Suárez », *Quimera*, No. 34, 1983, p. 49, citée par Javier Cercas dans *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelone, Quaderns Crema, 1993, p. 21. « Comme tout roman, le voulant ou pas [...] tout ce qui est écrit, tout se qui se projette, juste parce qu'il passe du papier vers l'écran, n'est plus la réalité ».

situe dans cette année, tout comme il se situe en 1850³³, à New York, et en 1979, de retour en Argentine. L'Argentine de 1976 et de 1979 est un lieu de résistance et de souffrance ; quelques symboles émergent de ce pays traversé par l'horreur. Nous en choisissons deux, reliés à l'écriture : le premier s'appelle Rodolfo Walsh, le deuxième, Juan Gelman.³⁴ La vie et la mort de Walsh et de Gelman, ensemble, parlent de quelque chose qui n'est pas, au sens propre du terme, *événementiel*. Elles impliquent autre chose, d'autres liens. On sait bien que Walsh meurt assassiné par les militaires, de même que Gelman survit au crime de son fils et de sa belle fille, et à la disparition de sa petite-fille. Les faits sont explicites ; ce qui l'est moins, c'est ce qu'on peut dire par rapport à eux, ce qu'ils signifient pour nous-autres. Walsh et Gelman sont reliés par un défi qui résume tous les défis, et qui est aussi le nôtre : celui de la mémoire. *Respiration artificielle* est le titre de ce défi, titre allégorique qui désigne le travail de mémoire comme une décision, non comme un acquis. La littérature, les textes qui la constituent, en s'occupant de Walsh et de Gelman constitue aussi un système de mémoire, son allégorie. Ces dates, 1976 – 1850 – 1979, sont les chiffres qui nous permettent de problématiser la mémoire dans le devenir temporel. Ainsi, grâce à Piglia, nous nous interrogeons sur la place de l'oubli et du souvenir dans le devenir. Il y a là un besoin dialectique qui s'exprime par une poétique que ces romans, en tant que continents, admettent sans équivoque. Le roman (le roman *contemporain*) se produit dans cette dynamique temporelle, il permet de rendre des récits

³³ Enrique Ossorio, un exilé argentin, rédige « le roman du futur », qui est en fait un ensemble de lettres écrites en 1979. *Respiration artificielle* fut publié en 1980. Le temps de production du « roman du futur » d'Ossorio coïncide avec le temps d'écriture de *RA*. *RA*, d'ailleurs, est en partie une citation du « roman du futur », et aussi son invention. Voir première partie, chapitre 3 et 4, pp. 67-101.

³⁴ Cette idée d'*incomplétude*, de déficit, est présente dans cette étude à plusieurs degrés, sur le plan du récit, mais aussi du point de vue du roman comme genre littéraire. À ce sujet, Javier Cercas ne manque pas de définir le roman comme un genre, dit-il, hybride, et bâtard, en relation avec les genres classiques, tels que Aristote les catégorise. Être « déficitaire » est donc une condition plus qu'un empêchement.

de temps différents (du présent, du passé et de l'avenir) de manière simultanée. 1850 est dans 1979, tout comme 1976 annonce 1850. Ce caractère elliptique et baroque³⁵ du roman, outre qu'il dit l'Histoire nationale au travers de la vie des écrivains, préfigure un constat paradoxal : le récit de la souffrance personnelle, non inventée, par le poète victime – sujet de l'histoire, rend la littérature à sa place initiale, la place publique.

L'étude sur la mémoire est à l'évidence une étude sur l'espace, tout comme l'étude sur l'histoire serait principalement une étude sur le temps. La vie de Roberto Bolaño dessine ce parcours qui est aussi le parcours que nous voulons reconnaître dans l'étude comparatiste : Bolaño est chilien, mais il est aussi *plus que chilien*. La critique le reconnaît aussi comme mexicain et, lui-même, à la fin, se dit espagnol. Son œuvre, en termes d'identification nationale, serait alors tout à la fois chilienne, mexicaine et espagnole... Une œuvre, une littérature d'identités mélangées, transpercées encore par d'autres identités possibles, qui reprennent de la valeur, à la fin du XX^e siècle, telle l'identité *européenne et ibéro-américaine*. L'espace chez Ricardo Piglia résulte d'une accumulation qui est aussi un paradoxe : l'espace de Piglia confond son expérience d'historien et son travail de créateur d'imaginaires, l'espace du passé et celui du présent en devenir. Les États-Unis et l'Argentine sont deux pôles que le lecteur retrouve dans *RA*, certes, mais ces sont surtout les espaces marginaux, périphériques, les plus connotés. Quel est le lien, quel est le chemin qui dessine cette géographie textuelle ? Le voyage. Les frontières.

³⁵ Nous utilisons ici le terme *baroque* comme le fait Edouard Glissant, en relation avec l'histoire politique européenne : « L'art baroque fut une réaction contre la prétention rationaliste à pénétrer d'un mouvement uniforme et décisif les arcanes du connu. Le frisson baroque vise à signifier par là que toute connaissance est à venir, et que c'est ce qui en fait la valeur. » Dans *Poétique de la relation, Poétique III, op. cit.*, p. 91.

Les Soldats de Salamine en est la preuve de cette hypothèse qui surgit, évidemment, de l'évocation de Juan Rulfo. Le désert fonctionne d'une façon similaire dans *LDS*, dans sa capacité de continent vide, toujours prêt à être marqué, tellement sa nudité paraît absolue. Espace surdéterminé au profit d'un principe qui nous attire dès le départ : le principe de l'expérience littéraire comme étant une expérience dont on ignore sa finalité au double sens du terme : pragmatique (et donc moral), symbolique (et donc métaphorique). « Ma patrie, dit Roberto Bolaño, ce sont mes enfants. »

L'espace n'est global que parce qu'il est essentiellement local, personnel. On l'a écrit ailleurs : « il n'y a rien de plus universel que le local ». L'histoire de Primo Lévy est l'histoire de tous ; Auschwitz n'est pas hors-monde. Ce compromis entre le personnel et l'impersonnel, entre le national et le mondial transperce ces romans traitant de la mémoire et de l'histoire. L'équation entre l'espace et le temps est inextricable lorsqu'on considère que le temps jadis et le temps du futur appartiennent au même système. Ce travail de recherche qui part de la reconnaissance de l'incertain et de l'absence, ne peut que naturellement s'intéresser et découler dans l'étude de l'histoire. Mémoire et Histoire font un ensemble, comme l'eau et l'air.

La fiction

Ricardo Piglia est un historien qui écrit, tout comme un écrivain qui fait de l'Histoire. Ce jeu de sens n'est pas moindre quand on examine ses publications. Piglia s'intéresse à la fois à l'Histoire politique de son pays et à l'histoire de sa littérature, tout

comme il s'intéresse aux méandres de l'œuvre littéraire qu'aux événements de l'Histoire de l'Humanité. Or, ces intérêts ne découlent pas dans l'apparition de deux chemins parallèles ; chez Piglia, la fiction et la réalité font partie d'une seule et même problématique, celle de la différence. Javier Cercas, quant à lui, fait de cet aspect le leitmotiv de son travail d'écrivain. *Récit de fiction, récit réel, journalisme ou littérature, vérité historique, vérité littéraire, troisième vérité*, il déploie ces termes souvent antagonistes comme des fils de la narration. Le roman résultant de cette stratégie est lui même mis en abyme.

Dans *Crítica et ficción*, un recueil d'essais sur la littérature principalement, Piglia conçoit un livre théorique qui est aussi en quelque sorte un texte de fiction, où il s'y expose comme un comédien s'expose dans la scène théâtrale³⁶. Sa voix, ses opinions, sont l'objet d'une médiation fictionnelle, comme si le propre de son travail théorique ne pourrait pas être communiqué sans être à la fois contrarié par la présence du *non scientifique*. *Critique et fiction* avancent main dans la main, sans se repousser dans des espaces individuels, se rejoignant comme se rejoignent deux pièces d'un même appareil mécanique. Distinguer ce qui est de la fiction et ce qui est de la non fiction n'est plus indispensable pour décrypter le texte. Au contraire, les textes qui constituent le livre (textes, il est clair, provenant de territoires sémiologiques différents) nous mènent à penser que la frontière entre la fiction et la non fiction n'est pas déterminante dans ce qu'elle sépare mais dans ce qu'elle confond.

³⁶ *La verdad de Agamenón*, de Javier Cercas, et *El Gaucho insufrible*, de Roberto Bolaño, confondent les éléments différents dans un même espace. Livres hybrides que Julio Cortázar appelait aussi « almanachs », comme son célèbre « Último round ».

Cette question de l'hybridation des genres (réel-fiction) est présente dans l'histoire moderne de la littérature hispano-américaine depuis ses origines. Le *Don Quichotte* constitue la marque indélébile de cette recherche. Notre lecture de *RA*, *LDS* et *SDS* s'inscrit dans cette tradition séculaire, tout comme elle s'inscrit dans la référence à des auteurs comme Franz Kafka, dans *RA*, Rafael Sánchez Ferlosio, dans *SDS*, et Julio Cortázar, dans *LDS*. La littérature, telle que la pratiquent ces trois écrivains, est donc par principe un domaine incertain, tout comme toute littérature qui reconnaît son origine dans le *Don Quichotte*. Or, on ne peut pas dire que *toute* la littérature, que toutes les littératures, l'aient fait ; à un certain moment, comme l'évoque Rancière, la littérature paraissait le domaine de l'incontestable ; elle, certainement, créait une tension, mais une tension *uniforme*. En revanche, le signe d'identité de ces textes — *SDS*, *RA* et *LDS* — est qu'ils sont hétérogènes. En empruntant le chemin qu'ils tracent, ce chemin incertain, on s'éloigne d'une version de la littérature triomphale et glorieuse, capable de tout dire, de tout signifier, sans pour autant se mettre en cause de manière radicale.

Carlos Fuentes dans *La nueva novela hispanoamericana* (1969) trace les traits de cette littérature pleine de confiance dans le sens de ses conditions. Et pourtant, moins de 40 ans plus tard, l'image se défait. Les discours de l'absolument vrai, de la fiction maîtrisée et maîtrisable perdent leur valeur avec l'émergence d'autres formes de communication, y compris de certains modes d'expression considérés archaïques à l'époque de l'empire télévisuel : la photographie, le cinéma, notamment le cinéma documentaire, et évidemment certaines médiations du réseau virtuel.

LDS est le roman de ce conflit, sa mise en fiction. Roberto Bolaño³⁷ déclara son admiration pour Jorge Luis Borges et pour Julio Cortázar, « le meilleur de tous », dit-il. Dans *El libro de Manuel*, Cortázar propose un narrateur qui est à la fois celui qui raconte et celui que le lecteur doit trouver. Ce journal révolutionnaire n'est pas politique uniquement dans la mesure où il traite d'un groupe insurgent — à Paris ! —, mais aussi parce qu'il questionne l'autorité de la littérature en tant qu'outil de représentation et en tant qu'institution pour agir sur le monde. Nous avons envie de dire, dans ce sens, que Julio Cortázar n'appartient pas, tout à fait, au « Boom »³⁸ dans le sens où il défie ce tout absolu.

Dans cette étude nous proposons ainsi une réflexion sur le statu de la fiction dans les romans étudiés et, par extension, dans la littérature contemporaine. En effet, comme plusieurs auteurs le constatent, l'Histoire occupe aujourd'hui la place de la fiction hier. Cela entraîne un changement dans notre conception de ces deux domaines. La reconstruction du discours historique est, par exemple, dans *RA*, une alternative au devenir irrationnel du quotidien sans lendemain, imposé par l'état fasciste. La densité du temps historique opère comme un antidote au venimeux temps de la conjecture. Le roman

³⁷ Javier Cercas explique, sur le rapport entre Bolaño et le « boom » : « Lo que quiero decir es que Bolaño no fue en modo alguno (salvo en alguna zumbona intemperancia de última hora) un detractor del boom, sino precisamente su continuador más disciplinado: su obra no es sólo inimaginable sin una lectura a brazo partido de Borges, sino también sin la transparencia coloquial de la prosa de Cortázar o sin las astucias narrativas y las arquitecturas novelescas de Vargas Llosa, sin duda el novelista vivo en español a quien más admiró Bolaño, y uno de los que con más cuidado asimiló. » (Javier Cercas, « El hombre que escribía para morir por su cuenta », *El País*, Babelia, 14 février 2007). « Ce que je veux dire c'est que Bolaño n'était en aucun cas (sauf pour des interprètes immodérés de dernière minute) un detracteur du boom, mais son disciple le plus assidu : son œuvre n'est envisageable sans une lecture sans merci de Borges, et aussi sans la transparence verbale de l'écriture de Cortázar ou sans les astuces romanesques de Vargas Llosa qui est, sans doute, le romancier en langue espagnole vivant pour qui Bolaño éprouva le plus d'admiration et qu'il a le plus profondément étudié »

³⁸ Sur la question du « Boom » latinoaméricain il convient de regarder le texte d'Angel Rama « El boom en perspectiva », dans Angel Rama (Ed.), *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.

qui parle de l'Histoire met en relief une géographie autre, celle de la fiction. La question qui se pose à propos de Kafka porte, à nos yeux, sur les rapports consubstantiels entre Fiction et Histoire, compris en termes catégoriques. Cette troisième option, qui résulte de la conjonction mémoire – imagination – histoire / Histoire – fiction – roman nous pousse à étudier ces rapports dans *RA*, *SDS* et *LDS*.

Ainsi, dans un troisième temps, nous proposons une lecture qui tente de montrer les rapports entre ces diverses instances discursives, nous demandant, tel qu'on l'a fait par rapport à l'Histoire, s'il est encore pertinent de parler de littérature (de roman) comme on le fait souvent, comme synonyme de fiction. Il est clair pour nous que le propre de ces romans est de raconter une histoire, même si pour ce faire il faut élucider ce qu'on comprend par « histoire ». Il est aussi clair, pour nous, que la dite histoire ne peut apparaître sans l'intervention du lecteur, dont le rôle primordial, à notre sens, déplace en partie le rôle traditionnel de l'auteur – créateur. Nous nous demandons si la fiction est un objectif en soi, si elle comporte en elle-même un but à atteindre. Avec Juan Rulfo, dans *Pedro Páramo*, nous trouvons le prétexte pour parcourir cette question qui met en doute à la fois la capacité de *mimesis* du langage écrit et les vertus de l'art pour se consacrer en tant que dispositif majeur de la culture contemporaine. Ce faisant, s'est imposé à nous un fait incontournable : cette capacité de dire définit sa raison d'être seulement à condition qu'il y ait l'*intention* — l'intention de l'auteur, l'intention du lecteur ? — Fins ou finalités de la fiction ? Il nous paraît clair que *RA*, *SDS* et *LDS* parcourent ces interrogations loin des postulats modernistes de l'art pour l'art, et des postulats postmodernes apolitiques et acritiques.

Le montage

Ricardo Piglia, Roberto Bolaño et Javier Cercas mettent en avant l'idée de la littérature comme dispositif. Si, pour Benjamin, suivant Catherine Perret, « le montage devient cette forme critique capable de dénoncer cette illusion transcendante de l'Histoire »³⁹, pour ces auteurs le montage par lequel on évoque le sujet absent — son histoire personnelle, privée ou publique — devient une forme critique de la réalité, de la fiction et de l'Histoire ; de ce fait, l'exercice de la mémoire acquiert les traits d'un discours organique caractérisé par deux aspects essentiels : sa capacité de rétablir des liens entre les diverses formes d'expression (réalité et fiction) et sa capacité de transcender les frontières temporelles imposées par une culture moderne en pleine crise. Javier Cercas, alors qu'il analyse l'œuvre de Gonzalo Suárez, situe la question clairement :

Desde los *nouveaux romanciers* hasta los narradores del *postmodernism* norteamericano, desde los Cortázar, Cabrera Infante o Fuentes hasta los miembros del OULIPO, muchos narradores de vanguardia, por lo menos a partir de los años cincuenta, no sólo han puesto en primer término de su obra la naturaleza ficticia de ésta, sino que han investigado en el interior mismo de ella sobre su condición de artefacto verbal, de ficción urdida con palabras.⁴⁰

Ce dispositif qui est le texte littéraire se donne comme une sorte de mise en scène qui joue avec les images du langage comme le comédien joue avec son corps devant le

³⁹ Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 127.

⁴⁰ Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelone, Quaderns Crema, 1993, p. 34. « Depuis les *nouveaux romanciers* [en français dans le texte espagnol] jusqu'aux romanciers du postmodernisme nord-américain, depuis Cortázar, Cabrera Infante ou Fuentes jusqu'aux membres de l'OULIPO, nombreux narrateurs d'avant-garde, à partir des années cinquante, n'ont pas seulement mis de l'avant l'aspect fictionnel de leur œuvre, ils ont aussi analysé à l'intérieur même d'elle sa condition de dispositif verbal, de fiction tissé avec des mots ».

spectateur. Dans cette distance se fonde le *dialogue* et avec les sujets absents (Ossorio, dans *RA* ; Cesárea Tinajero, dans *LDS*, et Sánchez Mazas, dans *SDS*) et avec l'autre sujet absent, le lecteur. Ainsi, ce travail de construction de la mémoire de ces sujets n'est en fait que le prétexte pour examiner une mémoire plus essentielle, la mémoire de la lecture.

De même que la mémoire (l'oubli, le souvenir, la censure, le document, la cicatrice...) est un thème récurrent dans ces romans, la question du montage occupe une place prépondérante. La question du montage opère en deux sens : dans celui du narrateur, qui construit un appareil — le roman — plus ou moins défini (dans *SDS* et *RA* il s'agit de raconter quelque chose qu'*on ne peut pas raconter*) ; et dans le sens du lecteur, appelé à agir comme témoin d'un récit dont le statut est mis en cause (le lecteur de *LDS* lit des textes consignés par différents personnes-personnages, sans la médiation d'un narrateur au sens classique du terme).

En quelque sorte, suivant la métaphore de Jean Starobinski, *RA* est le roman de l'analyse artificielle⁴¹ — celle qui vient se superposer à l'analyse manquée, dans le vif. Il remet en place, par des effets artificiels, grâce au montage de documents divers notamment, les éléments d'un dialogue interrompu. Ce dialogue finalement fictif et contradictoire sert à *aboutir*, sinon à la compréhension du geste final d'Enrique Ossorio, le disparu, à son *actualisation*, comme dit Benjamin. Ce faisant, se posent un certain nombre de questions : celle de la pertinence de la déconstruction de la vie d'Ossorio et, par conséquent, de sa descendance, est très importante : a) comment raconter ce *savoir*

⁴¹ Jean Starobinski, *Trois fureurs*, *op. cit.*.

qui, en fait, n'est qu'une interprétation ; b) comment lire les éléments du dit « dialogue » *in absentia* ; c) quels éléments considérer comme significatifs et, d) dans quel but entreprendre cette démarche ?

[...] En *Soldados de Salamina* se lee una y otra vez que aquello es un relato real, es sólo el narrador quien lo afirma, y no el autor. Ello comporta una diferencia dramática en el modo de entender el libro.⁴²

De son côté, Javier Cercas veut apparemment éviter toute confusion. Il est clair que la pensée et les mots du narrateur ne sont pas ceux de l'auteur. Le narrateur et l'auteur ne se compénètrent pas comme le sujet et l'image du sujet dans le miroir. Pourtant, Cercas déploie cette confusion en appelant le narrateur de son roman par son nom propre. La confusion est donc de rigueur. *SDS* part aussi d'une absence qui se manifeste d'ailleurs doublement. D'une part, il y a l'absence, comme s'il s'agissait d'un objet — d'un souvenir —, du récit racontant la mort frauduleuse de Rafael Sánchez Mazas, l'écrivain et militant phalangiste ; d'autre part, il y a l'absence, comme dans *RA*, de véritable motivation du narrateur pour raconter ce qu'il est censé raconter.

Comme Belano et Lima dans *LDS*, ce narrateur, Javier Cercas, part à la recherche d'une histoire qui n'est pas la sienne, à l'origine. D'un instant de l'histoire, plutôt, car il ne s'agit pas de raconter la vie du phalangiste Sánchez Mazas, mais de raconter l'instant où un jeune soldat républicain, au lieu d'éliminer l'écrivain phalangiste, lui a pardonné la vie sans raison apparente. La formule se répète : ce roman constitue, comme dit

⁴² Javier Cercas, « Sobre las desventajas de no atender en la escuela », dans *La verdad de Agamenón*, Barcelone, Tusquets, 2006, p. 113. « Dans *Les Soldats de Salamine* on lit à plusieurs reprises qu'il s'agit d'un récit réel ; c'est le narrateur qui le dit, et non pas l'auteur. Cela suppose une différence dramatique dans la manière d'interpréter le livre. »

Starobinski, l'interprétation de ce *dialogue* qui n'existe plus, c'est une mise en scène d'un fait réel qui devient parfaitement utopique, un lieu idéal dans la fiction.

Comme dans *RA* et *LDS*, dans *SDS* les témoignages se succèdent : les témoignages d'époque mais surtout le témoignage qui rend compte d'une seconde situation limite, qui est le témoignage de l'écrivain qui doute de la nécessité de son acte devant la précarité de son matériel narratif et de ses « qualités artistiques ». C'est alors que le doute s'installe : le roman que nous avons entre les mains cesse d'être forcément un roman au sens fictionnel du terme. On ne sait plus... Entre les divers morceaux, documents, passages, témoignages, le lecteur se sent démuné, ne sachant plus si ce qu'il lit est ou non une fiction. Si ce constat chez Piglia a les allures d'un miroir cassé, chez Cercas ce se donne comme une ligne, une phrase (l'écriture), un équinoxe dans lequel se partagent incessamment le réel et le mensonge, le vrai et le faux, le sens et le non-sens.

Questions de méthode, l'approche comparatiste

Sans la Révolution Cubaine, y aurait-il eu le Chili socialiste de Salvador Allende ? Question vaine. La question véritable n'est pas celle de la compréhension de l'un ou de l'autre fait historique, mais du *rythme* qui émerge de la *relation* de/entre l'un et de l'autre, et de ces faits historiques et le fait littéraire. Et pour ce faire, nous nous engageons dans une approche théorique à propos d'un *comparatisme contemporain* qui porte à la fois sur une analyse des romans de traditions nationales différentes, liées par une langue commune, que sur une approche transdisciplinaire de ces textes, autour des questions qui portent, comme nous l'avons souligné auparavant, sur la condition contemporaine de la

littérature et de l'Histoire en tant que disciplines. Pour construire notre appareil théorique, nous faisons appel à des théoriciens de la littérature et à des écrivains cités auparavant, mais aussi à des théoriciens de l'Histoire et de la culture visuelle. Ce parti pris répond à une volonté d'élargir le champ des textes étudiés vers d'autres domaines puisqu'ils se donnent justement comme des textes habitant les limites, voire transcendant les frontières de ce qui, jusqu'ici, se connaît sous le nom de roman contemporain.

Dans ce travail nous examinerons aussi comment opère l'idée d'image mnésique dans la tradition — nous étudierons brièvement les principales théories — et dans les littératures modernes. À l'appui des théoriciens de la mémoire comme Henri Bergson et Paul Ricœur, parmi d'autres, nous tenterons quelques approches utiles pour comprendre le lien entre souvenir, image et imaginaire, comme matériau du texte de fiction. De même, nous nous référerons au philosophe Walter Benjamin pour préciser les traits conceptuels de cette démarche littéraire, ici interprétée comme démarche *contemporaine*.

Compte tenu de l'aspect artificiel que réclament ces romans comme composante constitutive de leur réalisation, nous tenterons quelques rapprochements avec l'Histoire de l'art telle qu'elle est interprétée par Georges Didi-Huberman; nous utiliserons ses études sur le temps, en particulier sur les anachronismes, pour analyser la question de la durée dans l'écriture de Piglia, Bolaño et Cercas. Cette approche comparatiste et multidisciplinaire nous servira, enfin, pour ébaucher quelques remarques sur le sens de la lecture et de la mémoire dans un contexte disciplinaire marquée par une croissante porosité des frontières et dont, croyons-nous, la littérature générale et comparée illustre de manière vive les doutes et les possibilités.

Avec Aby Warburg, en allusion à son *Atlas Mnemosyne*, nous avons voulu partager la possibilité que le roman contemporain n'est tel qu'en fonction d'une capacité préalable qu'il développe de manière paradoxale : la capacité de dire son impuissance pour pénétrer à l'instar de Kafka dans les interstices de l'histoire, et de la transformer ; l'impuissance à sortir du cauchemar de l'histoire et à établir une sorte de paradis artificiel, hors du temps, hors de l'espace.

En termes personnels, ce travail comparatiste trace un parcours de recherche qui dénote ces inquiétudes propres de notre temps. Nous avons initié ce parcours en étudiant un écrivain dont l'écriture constitue un paradigme de la transformation de la littérature hispano-américaine moderne : Pablo Palacio.⁴³ Par la suite, dans les années quatre-vingt dix, alors que Piglia, Bolaño et Cercas apparaissaient / approfondissaient leur présence dans l'horizon public de cette littérature, nous avons étudié quelques textes contemporains, datant à partir de 1960, où nous avons pu constater quelques traits importants de ce qu'on a défini comme étant du « renouveau de la littérature »⁴⁴. Nous aboutissons ici une démarche qui prétend faire l'éloge de la lecture comparatiste comme un geste de rupture et de reconnaissance à la fois. Nous essayons, en ces termes, de rester le plus attentifs possible aussi bien aux fractures qu'un ensemble de textes propose forcément, qu'aux confluences qui découlent de leur découverte.

⁴³ Notre mémoire de maîtrise: « Le renouveau dans le discours narratif du XX^e siècle, les œuvres de Pablo Palacio », dirigé par le Professeur Gabriel Saad, Université de Paris 3, 1989.

⁴⁴ Notre mémoire DEA portait sur la littérature et le témoignage: « L'esthétique de la violence dans les littératures hybrides, (Amérique Latine) 1968-1993 ». Sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, Université de Paris 3, 1997.

Nous agissons ici comme le lecteur qui lit la littérature de son temps, qu'on appelle « contemporaine ». Le terme est ambigu, certes, mais il est aussi fécond. Ce travail de recherche, qui se situe de par son désir comparatiste au lieu d'énonciation décrit par Jacques Rancière⁴⁵, provient donc de ces deux sources, le contemporain et l'hispano-américain, que nous nous proposons d'interroger. Le lecteur qui s'occupe de la littérature de son temps se situe donc dans cette ambivalence ; le temps en cours de fabrication est un piège et aussi une opportunité. Sans cette tension, il ne serait pas possible d'écrire sur le présent. Au risque de se contredire, le lecteur qui s'occupe des textes de son temps devient responsable d'un discours qui le dépasse aussi bien que ce temps le signale.

⁴⁵ Voir *Politique de la littérature*, *op. cit.*

?? ? ? ? ? ? ? ? ?

? ?

*Tout peut être dit, toutes les idées, si insolites soient-elles, sont attendues par un grand feu dans lequel elles s’anéantissent et renaissent.*⁴⁶

Kafka par Kafka

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos.

Jorge Luis Borges, « El Sur »⁴⁷

⁴⁶ Cité dans Roger Borderie et Henri Ronse (éd.), *Obliques, littérature – théâtre*, No. 3 : *Kafka*, Paris, Editions Borderie, 1973, p. 13.

⁴⁷ Jorge Luis Borges, « El Sur », in *Obras Completas I, 1923 - 1949*, Barcelona, Emecé editores, 1989. « La réalité aime les symétries et les légers anachronismes », trad. R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye, dans *Borges, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, p. 544.

1. Littérature et Histoire

Y a-t-il une histoire à raconter ? Voici une question problématique, aux extrêmes de la pensée critique, qui déborde les sciences sociales et les pratiques artistiques. Il paraît clair, à l'époque du dit post-colonialisme⁴⁸ (voire de *l'homo videns*)⁴⁹, qu'il n'y a jamais eu une histoire à raconter, mais des histoires. Ce passage du singulier au pluriel transforme la scène littéraire aussi bien que les études sur l'histoire. Cette évolution n'est pas récente. Il nous semble qu'elle se déroule dans le temps moderne à la fois comme un *leitmotiv* et comme une rupture. Comme un signe dialectique, un signe identitaire, et aussi comme une marque de contestation culturelle, voire politique.

Avec l'entrée de Fidel Castro et ses compagnons dans la ville de la Havane, ce 1^{er} janvier 1959, la géographie politique de l'Amérique Latine (et ses rapports avec les États-Unis) va changer pour toujours. Peut-être l'institution qui représente le mieux cet état d'esprit est en effet la Casa de las Américas qui est en fait une caisse de résonance de cette bousculade dans les consciences s'exprimant par ce mouvement révolutionnaire. La critique (Angel Rama en tête) ne manque pas d'y voir les origines du phénomène narratif le plus marquant de la littérature latino-américaine, dont les noms les plus communs se

⁴⁸ Voir à ce propos: Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1980.

⁴⁹ Giovanni Sartori, *Homo Videns: televisione e post-pensiero*, Laterza, Rome et Bari, 1997. Edition espagnole: *Homo Videns La sociedad teledirigida*, Madrid, Santillana-Taurus, 1998.

déployent dans le continent et ailleurs : Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Donoso, Juan Carlos Onetti, et tant d'autres. Cette *révolution* littéraire est une marée qui entraîne les grands dilemmes des peuples américains ; on le répète souvent : l'histoire de l'Amérique Latine n'est pas dans les livres d'école, elle est dans ses *cent ans de solitude*, sa *maison verte*, sa *marelle*, ses *hommes de maïs*...

Parmi ces questions, il y en a une qui prend de l'ampleur dans les ateliers de littérature et les médias : on se demande quel est le rôle, la fonction dit-on citant Antonio Gramsci, de l'écrivain latino-américain ? Nous voyons dans cette question l'expression d'un idéal, certes, mais aussi celle d'un danger. L'idéal se condense dans les voyages et les récits qu'en fait Julio Cortázar, sorte de chroniqueur des soulèvements populaires. Javier Cercas reprend ce fils de l'Histoire dans SDS, pour traiter sur la question du héros, évidemment, en relation avec celle de l'écriture, voire de la parole⁵⁰.

Il y a une histoire à raconter ? Il y a l'exil et il y a la mort. Il y a aussi la disparition et il y a, de plus en plus, des livres qui s'éditionent ici et là, toujours plus nombreux, comme si le temps pouvait s'arrêter d'un moment à l'autre, comme si le silence pouvait s'imposer de nouveau.

De l'autre côté de l'Atlantique, la tradition. Tous, ou presque, sont partis. Il reste Miguel Delibes pour faire le deuil de Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández et les autres. Luis Buñuel, Rafael Alberti ne sont plus là, et encore. La mort de Franco en 1975 entraîne avec elle la mort d'une certaine conception de l'histoire, et d'une époque marquée par une des dictatures les plus écrasantes qui

⁵⁰ Voir Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, pp 164-165. Roberto Bolaño raconte le coup d'état de Pinochet et fait le portrait de Salvador Allende : « je suppose qu'Allende était un héros », écrit-il.

soient. Javier Cercas voit dans la disparition de Franco le recommencement de la relation Amérique Latine – Espagne, une relation en aller et en retour, loin de la traditionnelle question de la *mère patrie*, offensive et coloniale...

Et pourtant, établir ces quelques liens entre littérature et histoire semble si prétentieux et maladroit. Peut-être parce que, à un demi-siècle de la révolution cubaine, à un siècle de la révolution mexicaine et de la révolution libérale en Equateur, et à deux siècles des mouvements indépendantistes en Haïti et ailleurs, quelques uns des maîtres de la littérature émergente de l'Amérique Latine du XX^e siècle continuent leur travail consciencieux : Carlos Fuentes étend sa géographie symbolique et philosophique ; Mario Vargas Llosa, qui vient d'obtenir le Prix Nobel, se présente encore, hélas, comme un activiste du libéralisme capitaliste avec des titres de noblesse... Nous sommes loin d'avoir fini le parcours et, je dirais même, loin d'en avoir établi ses bases.

Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953) est à la fois l'enfant de la Révolution Cubaine et le rebelle s'opposant à Augusto Pinochet ; en guise d'épilogue il s'installe en Catalogne figurant un itinéraire mélancolique.

Javier Cercas (Cáceres, 1962) termine le lycée alors que s'achève le régime franquiste ; et lorsqu'il commence sa vie d'adulte, il est aussi témoin du retour manqué du fascisme espagnol. Ricardo Piglia (Adrogué, 1940) est devenu écrivain sous la dictature argentine, l'une des plus sanglantes de l'Amérique Latine, et sans aucun doute un des écrivains le plus importants de notre époque.

Quel est le lien qui se tisse entre ces trois écrivains de parcours si différents ? La langue ? La littérature ? Une littérature nationale ? Une littérature cosmopolite ? La

littérature nomade ou sédentaire ? La littérature *Littéraire* ? La littérature populaire ?
L'histoire ? Le roman ?

Comment opère ce dialogue dans le temps ? Plusieurs images s'imposent à nous, mais une seule d'entre toutes s'épanouit sur les autres, c'est l'image du lecteur, *le lecteur ultime*⁵¹ dit Ricardo Piglia. Ce lecteur ultime n'a pas de réponses, il n'a que des questions. Sa tâche n'est pas extraordinaire, elle est banale. Devant le lecteur, il y a un livre, n'importe quel livre, un livre quelconque. Ce livre est un mystère tout autant que celui qui le porte. Celui qui le porte est un écrivain, l'écrivain est aveugle. Il s'appelle Jorge Luis Borges. Borges, saint père et père maudit de la littérature contemporaine. Borges, « qu'il faut relire », dit Roberto Bolaño dans un texte aussi sur la lecture, et sur son fils. Ce texte porte un titre comique et brutal : *Je ne sais pas lire*.⁵²

Pourquoi Borges ? Parce que Roberto Bolaño nous incite à le relire, certainement. Mais surtout parce que Borges, on le sait bien, est en réalité l'auteur de cette question : quel est le lien entre une littérature et une autre littérature ? Entre une histoire et une autre histoire ? Pour essayer d'éclairer ces questionnements que tout lecteur se fait, donc des questionnements généraux, nous proposons dans un premier temps de nous occuper de ce que le lecteur Borges lit (affirme) sur un texte à lui, *Le Sud*. Nous profiterons de ce parcours, dans un deuxième temps, pour traiter la question du concept d'histoire, vue dans la charnière, entre les franges de la *poésie* et celles de la *politique*. Dans un troisième temps, nous voulons discuter sur la fonction de l'écrivain, que ce soit l'écrivain de fiction ou celui de l'histoire. Le *passage* de l'un à l'autre se fera par l'intermédiaire de

⁵¹ Voir Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.

⁵² Roberto Bolaño, *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Walter Benjamin et ses *Thèses sur l'histoire*. Enfin, et en quatrième partie, nous tenterons de montrer comment ce lecteur et cet écrivain interprètent l'histoire contemporaine partant d'une hypothèse de base qui parcourt les trois textes de notre corpus : toute histoire est contemporaine, alors qu'il n'y a pas de littérature non-historique.

1.1 Borges, l'entre-deux de la poésie et de l'histoire

Juan Dahlmann avait mené une vie ordinaire, de secrétaire d'une bibliothèque. Ni ses faits ni ses dires n'avaient la force suffisante pour le placer dans un lieu d'une importance supérieure, pour ne pas dire d'une importance tout court. Dahlmann était, comme on dit en espagnol, un *don nadie*, un « homme quelconque », à un détail près : son nom de famille. En fait, Dahlmann n'était pas *tout à fait* « Dahlmann », il était aussi Flores, comme son grand-père maternel : il se préférait Flores, il se disait Dahlmann. À la différence de son ascendant Flores, l'ascendant Dahlmann, comme lui, était aussi un être *insignifiant*. Par contre Flores était un héros de l'histoire nationale, un soldat mort dans la guerre contre « les Indiens ». De cet aïeul, Johannes Dahlmann conserve une *estancia* dans le Sud, une propriété qu'il ne visite jamais, retenu dans la ville par « son travail et peut-être sa paresse »⁵³. Il a entre ses mains *Les Mille et une nuits* lorsque, victime du *destin implacable*, quelque chose le frappe sur le front⁵⁴. La blessure mal soignée, au bord de la mort, Dahlmann est interné à l'hôpital, victime d'une septicémie dont il se remet de justesse. Convalescent, le chirurgien lui recommande de se soigner dans l'*estancia* qu'il regrette tant. Dahlmann voyage vers le sud avec *Les Mille et une nuits* entre ses mains ; il a la sensation d'être à la fois deux hommes : « celui qui voyageait dans un jour d'automne et dans la géographie de son pays et un autre, enfermé dans une clinique et soumis à de méthodiques servitudes »⁵⁵. Avant de découvrir que le train qu'il a emprunté ne le mènera pas tout à fait au lieu prévu, « Dahlmann put supposer qu'il ne voyageait

⁵³ Jorge Luis Borges, « Le Sud », dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, p. 544.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 553.

⁵⁵ *Ibid.*

pas seulement vers le Sud, mais aussi vers le passé »⁵⁶. Comme tendus sur une ficelle fabriquée avec des matériaux antinomiques, se suivent à partir de là les faits qui remplissent les derniers instants de sa vie. Rattrapé par une histoire qui ne lui appartient qu'à moitié, il se retrouve mêlé dans une rixe populaire. Quelques *jeunes gens* le provoquent. Un *compadrito* « aux traits indiens » « l'injuria à grands cris, comme s'il se trouvait très loin »⁵⁷. Au début, Dahlmann, le secrétaire de bibliothèque, décide de se retirer, mais dès qu'il comprend que l'outrage est personnel, lié à ses origines allemandes, il accepte le défi : « C'était comme si le Sud avait décidé que Dahlmann accepterait le duel ». ⁵⁸

Jorge Luis Borges, que nous connaissons tous, est l'auteur de ce récit qui fait partie d'*Artifices* (1944)⁵⁹, mais seulement à partir de sa réédition en 1956. Dans cette édition-là, Borges ajoute trois récits, dont « Le Sud » qu'il introduit comme étant « peut-être [son] meilleur conte »⁶⁰, et à propos duquel il avertit « qu'il est possible de le lire comme un récit direct de faits littéraires mais aussi autrement ». ⁶¹

La nouvelle se termine⁶² sur au moins deux *images* énigmatiques. a) L'image de la *llanura*, la plaine, qui sera la dernière chose que Dahlmann verra de son vivant ; b) puis,

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 558.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Le titre de la deuxième partie du recueil de nouvelles *Fictions*.

⁶⁰ Jorge Luis Borges, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 510.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Voici les dernières lignes de la nouvelle: « Il sentit, en passant le seuil, que mourir dans un duel au couteau, à ciel ouvert et en attaquant de son côté son adversaire, eût été pour lui, une libération, une félicité et une fête, quand on lui enfonça l'aiguille, la première nuit, à la clinique. Il sentit que si, alors, il eût pu choisir ou rêver sa mort, c'est cette mort-là qu'il aurait choisie ou rêvée. « Dahlmann empoigne avec fermeté le couteau qu'il ne saura sans doute pas manier et sort dans la plaine. ». J. L. Borges, « Le Sud », *op. cit.*, pp. 558-559.

l'image de l'homme qui se dit libéré et joyeux de trouver la mort qu'il, suivant le texte, aurait *choisie* ou *rêvée*⁶³ s'il l'avait pu *choisir* ou *rêver*.

Que faut-il lire dans ces images énigmatiques ? La *plaine*, d'une part, et la dichotomie *choisir* et *imaginer*, d'autre part. Pourquoi Borges nous avertit-il dans la préface que ce récit peut être lu à la fois comme *un récit direct de faits littéraires mais aussi autrement ?*

Ces questions ont le mérite de mettre en évidence un aspect qui se perd dans le résumé de faits littéraires, un résumé par trop attaché aux *événements* dont *le mécanisme*⁶⁴, comme dit le narrateur, n'intéressait pas Dahlmann non plus. Au fond, ce résumé trivial laisse échapper *l'autrement*, dont la clé de départ se trouve dans une inflexion discursive qui passe nécessairement inaperçue : *alors*. Le narrateur décrit la situation ontologique de Dahlmann ainsi : « Il sentit que si, *alors*, il eût pu choisir ou rêver sa mort, c'est cette mort-là qu'il aurait choisie ou rêvée ». ⁶⁵ Que veut dire *alors* ici ? Ce mot se réfère à un temps autre, différent du temps présent, du temps de l'action ; *alors* tisse des liens inextricables entre les divers temps de la diégèse, le temps du voyage « réel » vers le sud, le temps de la sédation du malade à la clinique, le temps de la blessure initiale, le temps du duel, le temps de la lecture de *Les mille et une nuits*, le temps de ses ascendants là-bas et ici, le temps du voyage onirique vers le Sud, parmi d'autres.

Ce *alors* devient alors « quand ? », car il cesse d'indiquer de manière nette le lieu temporel et donc les conditions de ce qui est raconté pour devenir un espace imprécis et

⁶³ Dans la version originale, Borges dit « imaginer », traduit ici par « rêver ». « Le Sud », *op. cit.*, p. 559.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 556.

⁶⁵ *Ibid.* p. 559.

ambigu ou tout peut être lu à la fois comme *un récit direct de faits littéraires mais aussi autrement*. Devenu *quand*, avec un signe d'interrogation, le récit dans lequel il s'insère bascule. Alors le récit signifie *autrement*, comme dit Borges, et rien n'est plus ce qu'il paraissait être à l'origine. On ne sait plus si ce que Borges nous raconte est un compte rendu de faits historiques ou *son contraire*, supposant que le contraire d'*alors* soit « quand ? » et non un autre *alors*, un instant simplement « autre » dans la ligne temporelle. Interroger le sens de ce mot, d'*alors*, correspond donc à interroger la *nature* du texte en termes *génériques* (qu'est-ce que la littérature ?). Aussi, en étudiant l'aspect temporel du texte, suivant toujours Borges, on est amené à étudier le sens de l'interprétation, c'est-à-dire la lecture en tant que discipline épistémologique (histoire ?) et en tant que discipline herméneutique (philosophie ?). Entreprendre cette tâche, celle de l'étude du temps erratique, devrait nous conduire, toujours suivant Borges, à déchiffrer l'identité de Juan Dahlmann (ou de Johannes Flores), qui est, rappelons-le, donnée comme une *mort*, comme si l'histoire ne pouvait être autre que tragique.

Dans la recherche de cette écriture de la mort de Dahlmann — qui est dans l'imaginaire de Borges aussi notre mort — égarée dans la multiplicité de temps hétérologiques, se trouve en conflit le sens de l'écriture.

Dire le temps, dans ces conditions préliminaires, signifie donc signaler au moins deux mouvements qui se réalisent simultanément. Un mouvement qui nous mène vers le passé, et un deuxième mouvement qui nous situe dans le présent, voire dans un avenir *virtuel*. La *pampa*, à la fin de la nouvelle de Borges, correspond à la deuxième possibilité. Après le texte, il reste uniquement le silence (le Sud, la *pampa*, la fin du monde). Si l'on

considère cela d'un point de vue dialectique, on pourra toujours énoncer la possibilité d'un acte de langage nouveau, dont la signifiante serait enlacée au *silence* dont il provient, étant à la fois sa source et son défi. Si l'on réfléchit en termes mythiques, on verra là le point de départ du mythe d'initiation. Pour le poète Octavio Paz, la littérature — et tout particulièrement la littérature lyrique — a lieu à ce moment là, entre la disparition et la fondation. Entre la non-existence et la création.

Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y ajenas. Por una parte, son históricas: pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto. Sin el conjunto de circunstancias que llamamos Grecia no existirían la *Iliada* ni la *Odisea*; pero sin esos poemas tampoco habría existido la realidad histórica que fue Grecia.

El poema es un tejido de palabras perfectamente fechables y un acto anterior a todas las fechas: el acto original con el que principia toda historia social o individual; expresión de una sociedad y, simultáneamente, fundamento de esa sociedad, condición de su existencia. Sin palabra común no hay poema; sin palabra poética, tampoco hay sociedad.⁶⁶

Le propre de la parole poétique, toujours suivant Borges et Paz, est de fracturer le temps ; fracturer le temps signifie le montrer comme un *objet* composé de différentes parties, c'est-à-dire, le montrer comme un « système » (Ortega y Gasset). C'est bien de cela dont il s'agit dans la nouvelle de Borges, les temps différents supposent des discours différents, des hétérologies (Bakhtine, Bachelard, De Certeau). Ces discours différents

⁶⁶ Octavio Paz, « Poesía e historia », dans *La casa de la presencia. Obras completas I*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 189. « Les mots du poète, justement de par leur condition de mots, l'appartiennent à lui et à autrui. D'une part, ils sont historiques : ils appartiennent à un peuple et au parler de ce peuple à un moment donné : ils peuvent être datés. D'autre part, ils précèdent toute date : ils sont commencement absolu. Sans l'ensemble de circonstances qu'on appelle Grèce il n'y aurait pas eu d'*Iliade* ou d'*Odyssee* ; sans ces poèmes, il n'y aurait jamais eu non plus la réalité historique de ce que fut la Grèce. Le poème est un tissu de mots qu'on peut dater et un acte précédent toutes les dates : l'acte original à l'origine de toute histoire sociale ou individuelle ; l'expression d'une société et, à la fois, le fondement de cette société, elle, condition de son existence. Sans mot en commun il n'y aurait pas de poème ; sans mot poétique, il n'y aurait pas de société. »

produisent des temps différents (des hétérochronies) et inversement. Dans la nouvelle de Borges, ces hétérochronies sont sous-jacentes à l'idée que le personnage, *alors* que les événements se précipitent (l'accident à la maison, le duel à la campagne), aurait « choisi » ou « imaginé » une mort pareille. Il faut lire là deux manières d'appréhender le monde : dans « choisir », nous poursuivons les signes du rationalisme ; dans « imaginer », Borges nous renvoie dans un mode de connaissance hors du temps, comparable à celui éprouvé par Schéhérazade dans *Les mille et une nuits* qui, littéralement, imagine des histoires pour tromper le destin mortel auquel elle et toutes les femmes du pays sont condamnées. Au fond, il est question de deux modes de connaissance (épistémologies) qui coïncident à l'instant même de la mort du personnage qui est, à la fois, littérale (Dahlmann n'est pas un guerrier) et métaphorique, voire paradoxale (sa mort littérale n'est autre chose que la *représentation* de sa mort « symbolique » lorsqu'il est frappé par *quelque chose sur le visage*).

Ainsi se termine le récit de Borges sur Dahlmann et commence, pour ainsi dire, l'histoire de Dahlmann-Flores : « Le Sud », reprenant Paz, est « l'acte original avec lequel commence toute histoire sociale et imaginaire »⁶⁷.

⁶⁷ La poésie est à l'origine de l'histoire, car la poésie, « Para escapar de su condición temporal no tiene más remedio que hundirse más plenamente en el tiempo. La única manera que tiene de vencerlo es fundirse con él. No alcanza la vida eterna, pero crea un instante único e irrepitable y así da origen a la historia. Su condición lo lleva a ser otro; solo siéndolo puede ser él mismo plenamente », Octavio Paz, *Obras completas* 1, op. cit., p. 194. « Pour échapper à sa condition temporelle [la poésie] ne peut que s'incruster davantage dans le temps. La seule manière qu'elle a de le vaincre se de devenir un avec lui. La vie éternelle n'est pas suffisante, mais elle crée un instant unique, ainsi s'origine l'histoire. Sa condition le mène vers sa transformation ; seulement en devenant autre il peut être lui-même pleinement. »

Chez Dahlmann, deux forces au moins s'opposent en permanence. Une force vers le Nord, une force vers le Sud. *Alors* qu'il est au Nord, sa vie de secrétaire de bibliothèque se poursuit calmement vers la mort ; alors qu'il est au Sud, sa vie de secrétaire de bibliothèque se poursuit violemment vers la mort. Entre ces deux possibilités, néanmoins, il y a plus de similitudes qu'il n'y paraît car les signes qui les composent sont interchangeables. Les mots, par exemple, « calmement » et « violemment » ne servent pas à distinguer pleinement une possibilité de l'autre ; la mort violente qui s'annonce à la fin rend à Dahlmann la joie et le libère. Son rêve d'être celui qu'il n'est pas, mais qu'il représente si bien au moment suprême — la mort — n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Violence et calme ne s'opposent pas assez pour qu'on puisse les distinguer comme l'eau et l'huile. En réalité, nous sommes devant un univers dont les pièces qui le forment *s'accommodent* de tous les lieux. Cet univers fabriqué avec des pièces d'une telle nature est à l'évidence un univers poétique, voire un labyrinthe poétique : il est le propre et son contraire ; il manifeste l'opposition ; il signifie dans l'opposition.

Dans la nouvelle de Borges, cela se résout à diverses strates. Dahlmann, comme Ulysse cité par Octavio Paz, signifie l'origine de la société. Sans eux, le récit de leur société est impensable. Or, ce récit est dès le départ aporétique car il cherche à la fois à se faire et à se terminer. En quelque sorte, le récit ne prend sens que dans son absence. Cette contradiction apparente, néanmoins, contient une logique qui doit être déterminante pour le lecteur intéressé par la littérature en général et, en particulier, par la littérature contemporaine, celle qui se fait — s'écrit et se lit — en ce moment même.

Borges, à l'image de Macedonio Fernández, a consacré beaucoup de temps à la notion d'infinitude : infinitude des nombres (*El libro de arena* est un bon exemple), infinitude des sens (*El Aleph*), infinitude des mémoires (*Funes el memorioso*), infinitude des temps (*Historia universal de la infamia*). Macedonio Fernández, que Borges admirait tant, passa sa vie à écrire un seul livre, *Museo de la novela de la eterna*, avec une *infinitude* de prologues et de premiers chapitres, mais sans fin. Plutôt un livre dont le *principio* (au sens littéral et métaphorique du mot) est sa propre *fin* (aussi au sens littéral et métaphorique du mot). Ces mots simples servent aussi pour concevoir la relation entre littérature (poésie, roman...) et histoire, comme nous le laisse entendre Paz⁶⁸. La littérature est toujours dans l'histoire et aux limites de l'histoire (du temps). On peut la lire donc comme un objet qui nous montre l'histoire (temps) et aussi comme l'objet qui la fonde.⁶⁹

« Le Sud », en tant qu'allégorie de la notion d'infinitude, nous apprend que cette dernière se dénoue dans le « discours et son apparence », c'est-à-dire dans l'analyse *statutaire* des discours. Se pose le problème de savoir quels sont les liens entre tel discours et tel autre discours, quelle est leur nature et comment il faut les inclure dans l'univers des savoirs, en osant reprendre Michel Foucault. Par cette nouvelle qui peut se lire d'une manière et d'une autre – nous avons vu comme ce détail est important - Borges

⁶⁸ « [El poema] también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia, en el principio del principio. Antes de la historia, pero no fuera de ella. Antes, por ser realidad arquetípica, imposible de fechar, comienzo absoluto, tiempo total y autosuficiente »: Octavio Paz, *op. cit.*, p. 191. « [Le poème] aussi est quelque chose qui transcende l'historique, qui se situe dans un temps précédent à toute l'histoire, à l'origine de l'origine. Avant l'histoire, mais non en dehors de l'histoire. Avant, car il est réalité archétypique, sans date, commencement absolu, temps total et autosuffisant. »

⁶⁹ La relation entre la nature du texte et le genre est en conflit permanent dans les romans de notre recherche. Elle met en cause le sens de ce qu'on appelle fiction, et le sens de ce qu'on appelle roman. La structure du roman (le genre) correspond-t-elle à sa nature fictionnelle ? C'est la question que l'on se pose au chapitre trois.

nous propose en fait plus qu'une énigme, une sorte de « rhétorique de l'énigmatique », et cela par le biais de l'identité nationale, culturelle et ethnique du protagoniste. Cette rhétorique consiste à dire que le propre du personnage est de représenter en permanence, et que donc, il est susceptible d'interprétations diverses, semblables et hétérogènes. Elle consiste à dire aussi que ces interprétations sont légitimes du fait qu'elles réfèrent aux mots, qui sont du point de vue sémantique, comme on le sait, irréductibles. Le résultat de cette *énigmaticité*, c'est qu'elle donne lieu à d'autres énigmaticités semblables qui l'éclairent toujours de manière paradoxale, et inversée, tel l'homme se regardant dans un miroir.

En effet, Dahlmann accepte le duel et se bat. Et meurt. Or, Dahlmann accepte le duel au moins à double titre: au nom de son ancêtre, le soldat Flores ; en son nom propre, Dahlmann, se sachant victime d'un acte de xénophobie de la part de ces gens de la pampa, les *gauchos*. Cette acceptation énigmatique change le résultat du texte en ce que la chronique (*la crónica de los hechos*) personnelle du secrétaire Juan Dahlmann devient soudainement le récit dramatique de la vie de l'homme à l'identité incertaine (se tisse au fond l'épopée des voyageurs), et elle devient, du coup, un récit exemplaire non seulement à propos de la vie et de la mort mais surtout un récit historique de l'histoire moderne de l'Argentine. Le lecteur est libre d'emprunter l'une, et encore l'autre, et l'autre voie, mais, il nous semble que cela n'est pas le propos de Borges. La clé se trouve dans la description de la nouvelle dans le prologue du volume *Artifices* : elle peut se lire comme un *récit direct de faits littéraires mais aussi autrement*. La réponse à l'énigme n'est pas nécessaire, ni même importante. Ce qui est substantiel, par contre, c'est le mouvement qu'il suggère

entre les diverses interprétations ; en fait, le récit pour Borges doit se lire comme principe et fin d'une même *infinitude*. L'infinitude n'est point dans l'inimaginable mais dans les limites des objets mêmes. Le lecteur, comme Dahlmann, interprète le texte, blessé par quelque chose qui lui a frappé le front, le visage, le cœur, mais qu'il ne sait pas définir, et dont la portée ne semble jamais atteignable.

Ce qui nous mène à avancer l'hypothèse suivante : il n'y a pas un nombre infini de temps, mais un nombre infini de limites.

1.2 L'incarnation de la poésie et la nature du temps incarné

Dans « Poesía e historia », Octavio Paz lit aussi dans cet état d'étonnement. Comme Dahlmann, il écrit un essai dans lequel, comme d'habitude chez cet auteur mexicain, le mélange est de rigueur. Pour Paz, « La historia es el lugar de la encarnación de la palabra poética ». ⁷⁰

Qui dit infinitude dit limite. Dahlmann existe dans les limites que la nouvelle de Borges décrit si bien, entre le lieu de l'écriture (où il nous raconte un certain nombre de faits) et le lieu de la non-écriture, la plaine, où il meurt, pour ainsi dire, une mort qui ne nous est pas racontée mais qui nous est quand même signifiée. Paul Ricœur, dans « Puissance de l'affirmation originaire », essai avec lequel il clôt son livre *Histoire et vérité*, écrit : « l'expérience spécifique de la finitude se présente d'emblée comme une expérience corrélatrice de limite et de dépassement de limite » ⁷¹. S'imposer, comme nous le propose Borges dans « Le Sud », d'explorer les limites qui se tissent entre *les faits littéraires* et une lecture *autrement*, suppose nécessairement une réflexion sur les conditions de la finitude. Ricœur éclaire le chemin :

Cette structure paradoxale de l'exister humain doit être décrite comme telle et non brisée en deux ; comme si on pouvait, dans un premier temps, mener à bien une description de l'être-au-monde [...] puis, dans un second temps, amorcer le dépassement de cet être-au-monde [...]. **D'un seul mouvement, d'un seul jet, l'acte d'exister s'incarne et déborde son incarnation.** ⁷²

⁷⁰ Octavio Paz, *Obras completas I, op. cit.*, p. 194. « L'histoire est le lieu où s'incarne la parole poétique. »

⁷¹ Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 337.

⁷² *Ibid.* Nous soulignons.

La mort de Dahlmann fixe les limites de son existence, donnant sens à sa vie, se dépassant (l'homme faible agit en héros national). Ce *donner* sens, que Ricœur évalua dans son essai par rapport à l'existence de l'homme dans le monde, s'applique logiquement dans les relations entre poésie et histoire que Paz explore et que nous tentons de rapprocher de Borges.

Dire, comme Paz, que la poésie s'incarne dans l'histoire, c'est signaler une dépendance mutuelle qui met en évidence la difficulté de déterminer dès lors des limites tout en affirmant que le poème est historique. Ainsi, dire que le poème s'incarne dans l'histoire, dans un premier temps, signifie que le poème, tout en étant la « condition préliminaire de la société », se *réalise* en elle : « A una sociedad desgarrada corresponde una poesía como la nuestra »⁷³, dit-il. Cette perspective nous rappelle le programme théorique de Georges Lukacs dans *Le roman historique*⁷⁴, où il examine « l'action réciproque entre l'esprit historique et cette grande littérature qui décrit la totalité de l'histoire, et ceci seulement à propos de la littérature bourgeoise »⁷⁵. « L'idée maîtresse de Lukacs », selon Claude-Edmonde Magny dans la préface à l'édition française :

[...] révolutionne la perspective littéraire traditionnelle [...] : un « être », si « original » qu'il soit, ne surgit jamais *ex nihilo*, mais est préparé, conditionné, et finalement *permis* par un certain contexte historico-sociologique, dont la connaissance ne peut que mieux éclairer son essence, la rendre perméable, et même en faire mieux ressortir l'irréversible nouveauté.

Ainsi, le roman historique est-il doublement intéressant pour Lukacs : c'est que, prenant pour objet l'histoire, il est lui-même soumis à cette histoire.⁷⁶

⁷³ Octavio Paz, *Obras completas I, op. cit.*, p. 190. « Une poésie comme la nôtre correspond à une société déchirée. »

⁷⁴ Georges Lukacs, *Le roman historique*, traduit par Robert Saille, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2000.

⁷⁵ *Ibid*, p. 12.

⁷⁶ *Ibid*, p. I.

Comme pour Lukacs, pour Paz le poème est historique par deux *manifestations* : la première, comme *produit* social ; la seconde, comme *création* « qui transcende l'historique »⁷⁷ en même temps qu'il y est « soumis », selon l'idée de Magny. Pour Paz, le poème n'est pas seulement, pour ainsi dire, un *document* (un objet de la culture), il est surtout « une catégorie spéciale du temps » :

[...] un tiempo que es siempre presente, un presente potencial y que no puede realmente realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un ahora y en un aquí determinados. El poema también es arquetípico; y, por ello, es tiempo que encarna en la experiencia concreta de un pueblo, un grupo o una secta.⁷⁸

Autrement dit, c'est grâce à cette caractéristique que le poème transcende l'histoire, c'est-à-dire, dépasse son *principe* et sa *fin* ; et dépasse l'idée même de *principe* et de *fin*, tout juste comme Borges nous invite à interpréter « Le Sud », dépassant son *principe* et sa *fin*.

Lire « Le Sud » comme le *récit de faits littéraires* n'est ni plus ni moins pertinent que de le lire *autrement*. Si l'on se tient à cette analyse, il faudrait lire la nouvelle aussi *entre* ces deux options, voire, dans les limites que ces options supposent.

Selon Paz, le temps du poème — ce présent qui est tous les présents et qui n'est pas sans rappeler le temps mythique et baroque de l'œuvre de Borges, de Shakespeare, Joyce et Carpentier — est une « œuvre humaine » que « transmuta el tiempo sin abstraerlo ». Que veut dire « transmutar » et « abstraer » ? À l'évidence, Paz fait allusion

⁷⁷ Octavio Paz, *Obras completas* 1, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 191. « Un temps toujours présent, un présent potentiel, qui ne peut être tel qu'à condition d'être présent d'une manière concrète dans un ici et maintenant déterminés. Le poème est aussi archétype ; ainsi, il est un temps qui s'incarne dans l'expérience concrète d'un peuple, d'un groupe ou d'une secte. »

à une certaine herméneutique sous-jacente dans la notion de « poème ». Non seulement le poème raconte les faits sociaux d'où il provient et où il se réalise, mais il sert à interpréter, plus, à *rendre visible* Le Temps, le seul et unique temps kantien. Ce type de réflexion nous rappelle l'étude de José Ortega y Gasset⁷⁹, *Historia como sistema*, écrit en 1942. Dans cette étude, le philosophe espagnol —en pleine Seconde Guerre mondiale— réfléchit sur les différences entre les sciences dites naturelles et l'histoire.⁸⁰ Ortega explore l'héritage cartésien à partir d'un constat formel : l'homme (l'être humain) expérimente un vide existentiel. L'homme, dit-il, a besoin d'une révélation ; et dans les circonstances qui sont les siennes —n'oublions pas que pour Ortega la circonstance détermine l'idée— l'homme ne peut plus compter sur sa foi religieuse ni sur les discours qui expliquent sa nature, c'est-à-dire les sciences de la raison pure. Ortega écrit :

[...] la razón física, por su propia evolución, por sus cambios y vicisitudes, ha llegado a un punto en que se reconoce a sí misma como mero intelecto, si bien como la forma superior de éste ; hoy entrevemos que la física es combinación mental nada más. Los mismos físicos han descubierto el carácter meramente « simbólico », es decir, casero, immanente, intrahumano de su saber.⁸¹

⁷⁹ « La influencia de Ortega y Gasset y de las publicaciones filosóficas de *Revista de Occidente* fue decisiva en mi iniciación » écrit Paz dans « La casa de la presencia ». *Octavio Paz, obras completas, op. cit.*, p. 24. « L'influence d'Ortega y Gasset et des publications philosophiques de *Revista de Occidente* furent déterminantes dans mon initiation. »

⁸⁰ Quarante ans après, Tzvetan Todorov reprend cette thématique, dans *Les morales de l'histoire* (Paris, Hachette Littératures, 1997). Il analyse les relations entre éthique et science sur une toile de fond politique. Il écrit dans l'introduction : « la science a-t-elle seulement cessé d'être dominée, ou est-elle de plus devenue dominante ? La question mérite d'être posée si on lit les écrits de ceux-là mêmes qui ont milité pour que la science soit émancipée de la tutelle religieuse », *Les morales de l'histoire, op. cit.*, p. 12.

⁸¹ José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958, p. 63. « [...] la raison physique, par sa propre évolution, ses changements et ses vicissitudes, est arrivée à un stade où elle ne se reconnaît à elle-même que comme pure produit intellectuel, en dépit de sa forme supérieure ; aujourd'hui nous pensons que la science physique n'est que combinatoire mentale. Les physiciens ont découvert que leur savoir n'est que « symbolique », immanent, infrahumain et domestique. »

Que reste-t-il à l'homme ? Comment peut-il trouver la révélation dont il a besoin une fois qu'il a perdu la foi dans la raison de la physique et des mathématiques ? :

Y la respuesta es el descubrimiento de la trayectoria humana, de la serie dialéctica de sus experiencias, que, repito, pudo ser otra, pero ha sido la que ha sido y que es preciso conocer porque ella es... *la* realidad trascendente. El hombre enajenado de sí mismo se encuentra consigo mismo como realidad, como historia. Y por vez primera se ve obligado a ocuparse de su pasado, no por curiosidad ni para encontrar ejemplos normativos, sino porque *no tiene* otra cosa. No se han hecho en serio las cosas sino cuando de verdad han hecho falta. Por eso es la sazón, esta hora presente, de que la historia se instaure como razón histórica.⁸²

Revenons à Paz. « Abstraire » signifie ici nous éloigner de « toute transcendance ». Pour Ortega, l'intellect — la physique — prend la « naturaleza » non pas comme « réalité » mais comme un fait de langage, « como una gran máquina apta para que el hombre la maneje y aproveche. Lo que hoy queda de fe en la física se reduce a fe en sus utilizaciones. Lo que tiene de real —de no mera idea— es sólo lo que tiene de útil ». ⁸³

Donc :

Pour Ortega : la physique nous éloigne de toute transcendance.

Pour Paz : le poème nous rapproche de toute transcendance car le poème est transcendant. Il est transcendant parce que le temps en lui est un présent absolu.

⁸² *Ibid*, pp. 64-65. « Et la réponse c'est la découverte du trajet humain, de la série dialectique de ses expériences qu'aurait pu être autre, mais qu'a été ce qu'a été et qu'il est nécessaire de reconnaître en tant que telle... la réalité transcendante. L'homme aliéné de soi se retrouve avec lui-même en tant que réalité, qu'histoire. Pour la première fois, il est obligé de s'occuper de son passé, non pas par curiosité ou pour y retrouver des leçons morales, mais parce qu'il n'a pas d'autre chose : seulement quand la vérité a été nécessaire on a fait les choses comme il faut. C'est pour cela qu'il est temps que l'heure présente s'instaure en tant que raison historique. »

⁸³ *Ibid*, p. 63. « Telle une grande machine conçue pour que l'homme l'utilise et en profite. Ce qui reste aujourd'hui de la foi dans la physique est réduit à ce qu'elle a de pratique. Ce qu'elle a de réel –et non seulement de théorie– c'est ce qu'elle a d'utile. »

Or, pour Paz le poème n'est pas l'histoire. Il s'incarne dans l'histoire, mais il n'est pas tout à fait l'histoire. Tout en lui, dit Paz, est histoire, mais il ne reste pas pour autant histoire, il la transcende, car le poème « transmuta el tiempo sin abstraerlo »⁸⁴, un peu comme le ferait l'histoire selon Ortega, pour qui « la raison historique » n'est pas le discours de la raison mais littéralement ce que l'homme a vécu, la substance de son existence.

Ici, les idées de Paz et d'Ortega se retrouvent dans la différence ; reste cette idée de transmutation, qui est difficile à définir autant qu'elle est riche de sens et, surtout, de mouvements. Nous voyons là le déplacement d'un mode de lecture à un autre, tel que Borges nous le propose dans « Le Sud », car, que signifie donc finalement l'idée que l'on peut lire la même chose de diverses manières sinon, à la base, l'incorporation de sens divers dans le *même* ?

Pour Ortega, la raison historique remplit le vide existentiel dont l'homme est victime, et le libère.⁸⁵ Pour Paz, le poème « revela al hombre ». ⁸⁶ Révéler l'homme n'est pas donner sens à l'existence ?

À première vue, on dirait qu'on est devant le même objet, un objet qui accomplit des fonctions similaires. Le poème et l'histoire apparaissent comme égaux, tels que d'ailleurs le voient d'autres critiques, et tout particulièrement Hayden White qui considère que les stratégies de l'écriture de l'histoire et du récit littéraire sont les mêmes et que, pourtant, les deux disciplines sont seulement séparées dans la théorie.⁸⁷

⁸⁴ « Transforme le temps sans l'abstraire. »

⁸⁵ José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, op. cit., pp. 72.

⁸⁶ Octavio Paz, *Obras completas 1*, op. cit., p. 192.

⁸⁷ Raymond D. Souza, dans *Historia en la novela hispanoamericana* (Bogotá, Tercer Mundo editores, 1988) étudie un corpus de romans contemporains dits historiques — *El Siglo de las Luces* et *Yo el Supremo*.

Pour Paz, la question ne se tranche pas si simplement car, même si le poème est toujours historique, il l'est de manière « problématique ». Le conflit, dit-il, n'est pas dans l'histoire, mais dans le poème car en même temps qu'il transforme (*transmuta*) le temps historique en temps mythique, il incarne le mythe dans un temps historique déterminé.⁸⁸

Este doble movimiento constituye la manera propia y paradójica de ser de la poesía. [...] **Afirmación de aquello mismo que niega: el tiempo y la sucesión.**⁸⁹

Comme quoi, le poème ne peut se lire que dans le paradoxe qui sépare et incorpore à la fois. En effet, l'histoire est au poème ce que le poème est à l'histoire, plus ce que le poème transforme dans l'histoire, à savoir, le temps et la continuité du temps. Cette idée correspond en partie au postulat d'un *tiers-temps* que Ricœur formule dans *Temps et récit* :

Nous sommes partis de l'idée que ce tiers-temps avait sa dialectique propre, sa production ne pouvant être assignée de façon exhaustive ni à l'histoire ni à la fiction, mais à leur entrecroisement. Cette idée d'un entrecroisement entre les visées référentielles respectives de l'histoire et du récit a gouverné [notre] stratégie [...] Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*. « Identité » est pris ici au sens d'une catégorie de la pratique. Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action ? *qui* en est l'agent, l'auteur ?⁹⁰

entre autres — . Il analyse les correspondances rhétoriques entre le discours historique et le discours fictionnels auxquels White fait allusion.

⁸⁸ Octavio Paz, *Obras completas 1, op. cit.*, p. 192.

⁸⁹ *Ibid.*, « Ce mouvement double constitue l'essence paradoxale d'être de la poésie. [...] C'est l'affirmation de ce qu'elle nie : le temps et la continuité ». Nous soulignons.

⁹⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, pp. 354-355.

Dans l'histoire de Dahlmann, la réponse à cette question n'est pas claire du tout. Au contraire, au fond, autant les faits semblent équivoques, autant les responsables apparaissent enveloppés par l'énigme. Autant, il reste difficile d'affirmer, après la lecture du récit, si les événements se sont effectivement passés ou si cela tient simplement d'un *sentiment* du protagoniste. Cependant, le récit raconte, dans l'entrecroisement de ces impossibilités, une série d'apprentissages tout à fait révélateurs au sujet du personnage Juan Dahlmann (Flores).

Pour Paz, le poème nous parle de « ceci » et de « cela » (« de esto y aquello »)⁹¹ mais aussi d' « autre chose ». Pour que les mots, écrit Paz, puissent nous parler d'autre chose, il faut qu'ils nous parlent de « ceci » et de « cela ». Puisque le poème dépasse l'histoire tout en s'incarnant en elle, les mots qui le composent ne sont pas tout à fait historiques : cela veut dire que le poème parle au niveau de l'histoire et à un autre niveau. Ce parler à un autre niveau est ici ce contenu « autre », cette lecture « autrement » que Jorge Luis Borges annonce. Et cela, suivant Paz, provient du fait que le poète, l' « auteur » (Ricœur), est un être hétérodoxe : « il dit toujours autre chose, même quand il dit les mêmes choses que les hommes de sa communauté ».⁹² Paz propose un énoncé particulièrement significatif de cette caractéristique :

La poesía parece escapar a la ley de gravedad de la historia porque su palabra nunca es enteramente histórica. Nunca la imagen quiere decir esto o aquello. Más bien sucede lo contrario, según se ha visto: la imagen dice esto y aquello al mismo tiempo. Y aun: esto es aquello⁹³.

⁹¹ Octavio Paz, *Obras completas* 1, *op. cit.*, p. 193.

⁹² *Ibid.*, p. 193.

⁹³ *Ibid.*, p. 193. « La poésie semble échapper à la loi de la gravité de l'histoire, parce que sa parole n'est jamais entièrement historique. L'image ne veut jamais dire ceci ou cela. Il se passe plutôt le contraire, d'après ce qu'on a vu : l'image dit ceci et cela à la fois. Et encore : ceci est cela ».

Ceci et cela, ceci est cela. La différence entre les réflexions d'Ortega et Paz se trouve dans la définition de cette limite. Ce qui distingue le discours de la nature du discours historique réside dans la compréhension de la nature de ceci et de cela. Pour Paz, dans la nature, un est égal à tous, un chien représente tous les chiens comme un arbre représente tous les arbres. Tandis que dans l'histoire,

[...] cualesquiera que sean sus características comunes, un hombre es irreductible a otro hombre, un instante histórico a otro instante. Y lo que hace instante al instante, tiempo al tiempo, es el hombre que se funde con ellos para hacerlos únicos y absolutos. La historia es gesta, acto heroico, conjunto de instantes significativos porque el hombre hace de cada instante algo autosuficiente y separa así al hoy del ayer.⁹⁴

Ce qu'on apprend de Juan Dahlmann, c'est que Dahlmann, le secrétaire de bibliothèque (une bibliothèque = plein de livres, d'histoires, un carrefour virtuel), est capable d'agir en rebelle, voire en héros tragique ; que la mort de Flores, le *conquistador* assassiné par les Indiens, continue, dans sa mort, c'est-à-dire dans celle du petit-fils, réactualisant le sens de la rupture historique ; que le récit du salut symbolique des femmes dans *Les Mille et une nuits* est aussi son contraire, c'est-à-dire la réalisation de la mort insensée et absurde de Juan Dahlmann, la victime innocente de l'histoire. On apprend que Juan Dahlmann n'est pas le seul à se débattre dans le doute, que comme lui, les autres ignorent aussi qu'ils pratiquent les mystères de la vie ; puisqu'on ne peut pas les comprendre, alors, dit Paz, pour essayer d'être nous-mêmes, nous devenons autres.

Et cela ne tient pas dans l'illimité.

⁹⁴ *Ibid.* « Quelqu'elles soient ses caractéristiques communes, un homme n'est jamais identique à un autre homme, un instant historique à un autre instant. Ce qui définit un instant en tant que tel, un temps en tant que temps, c'est l'homme qui se confond avec eux les rendant uniques et absolus. L'histoire est action, acte héroïque, ensemble d'instant significatifs, car l'homme a la faculté de rendre l'instant autosuffisant, séparant ainsi l'aujourd'hui du hier. »

En fait, ce que la nouvelle de Borges nous apprend c'est que les *fins* (au sens de finalités) du texte, la plaine, l'imagination, se tiennent dans les limites du texte qui semble être toujours incomplet et incertain. Paz nous apprend que « La coincidencia entre historia y poesía, entre palabra común y palabra poética, es tan perfecta que no deja resquicio alguno por donde puede colarse una verdad que no sea histórica ».⁹⁵ Mais, il est légitime aussi de se demander s'il n'y a pas d'autre type de vérités, des vérités qui n'arrivent pas à être dites, dont le seul fait précis est qu'elles fuient, nous fuient, et que nous, dans notre précaire existence et notre précaire connaissance, ne pouvons que les désirer. Maurice Blanchot le dit ainsi :

Cependant, l'œuvre — l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire — n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est — et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien.⁹⁶

⁹⁵ Octavio Paz, *Obras completas I, op. cit.*, p. 196. « La coincidence entre histoire et poésie, entre parole commune et parole poétique, est tellement parfaite qu'elle ne suppose aucune fracture par où pourrait s'introduire une vérité qui ne soit pas historique ».

⁹⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.14. Aussi, pour Blanchot, la limite de l'œuvre est pure circonstance, elle ne s'achève jamais, elle se poursuit dans l'esprit de l'auteur : « À un certain moment, les circonstances, c'est-à-dire l'histoire, sous la figure de l'éditeur, des exigences financières, des tâches sociales, prononcent cette fin qui manque, et l'artiste, rendu libre par un dénouement de pure contrainte, poursuit ailleurs l'inachevé ».

« L'infini de l'œuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit. L'esprit veut accomplir dans une seule œuvre, au lieu de se réaliser dans l'infini des œuvres et le mouvement de l'histoire ».

2. Roman historique et historiographie

Raconter l'histoire n'est pas suffisant pour comprendre le passé et encore moins, pour comprendre le présent. Les détectives sauvages, Ulises Lima et Arturo Belano, en font la preuve, dans le sens où leur recherche du passé s'achève littéralement dans une rencontre tragique, et parce que cette recherche n'éclaire pas le chemin vers l'avenir. Lima et Belano non seulement ne réussissent pas dans leur projet de reconfiguration du mouvement *réel visceraliste* dont il est question, mais ils terminent leur quête, qui est la quête de l'histoire du réal-viscéralisme, sans avoir réussi à lui donner un sens dans le sens de l'Histoire de la Littérature.

Laura Jáuregui, petite amie d'Arturo Belano, fait le portrait ironique de ce mouvement voué à l'échec depuis sa conception :

[...] Y después llegaron otros poetas, poetas un poco mayores que Arturo, ninguno miembro del realismo visceral, entre otras razones porque todavía no existía el realismo visceral, poetas que habían sido amigos de Arturo antes de que él se marchara a Chile. [...]

Y a Arturo se le empezaron a ocurrir cosas raras. Fue entonces cuando nació el realismo visceral, al principio todos creímos que era una broma, pero luego nos dimos cuenta que no era una broma. [...]

le seguimos la corriente y nos hicimos real visceralistas, pero en el fondo nadie se le tomaba en serio. [...]

Se me ocurrió que todo era un mensaje para mí. Era una manera de decirme no me dejes... Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia.⁹⁷

⁹⁷ Voir l'entrée « Laura Jáuregui, México DF, enero 1976 », *LDS, op. cit.*, pp. 147-149. « Ensuite sont arrivés d'autres poètes, des poètes un peu plus âgés qu'Arturo, aucun membre du réalisme viscéral, entre

Cette défaite, cependant, suppose la narration d'un roman qui transcende l'Histoire de la Littérature dont elle s'occupe et l'existence d'un document qui recoupe quelques unes des recherches poétiques les plus marquantes de l'histoire du roman contemporain, dont le montage et le fragment n'en sont que des échantillons lumineux.

La recherche formelle n'a pas de limites ; elle est un *leitmotiv*, nous l'avons déjà dit, et elle est aussi une cicatrice. Pour dire qu'il n'y a pas de recherche poétique qui ne tienne compte de l'histoire esthétique. Et pourtant : cette recherche ne pousse pas toujours vers l'avant, souvent elle constitue la force indispensable pour aller vers le passé. Nous apprenons cela avec Ricardo Piglia et ses expérimentations rassemblées sous le titre de *Respiration artificielle*. L'avant est toujours à l'arrière : cet oxymore est en fait un postulat philosophique quand il s'agit de penser la littérature et son histoire, car l'histoire de la littérature n'est significative que si elle dérive vers les méandres mêmes des rapports entre langage et société. Avec Piglia nous découvrons que le polonais Witold Gombrowicz peut-être le fondateur de la littérature nationale d'Argentine, en dépit de Sarmiento et son *Facundo*, de José Hernández et son *Martín Fierro*, et que le livre complet par excellence est un livre métaphorique mais réel, le *Musée du Roman de l'Éternelle* de Macedonio Fernández qui n'est autre chose qu'un commencement sans fin.

autres raisons parce que le réalisme viscéral n'existait pas encore, des poètes qui avaient été amis d'Arturo avant qu'il parte pour le Chili [...] et Arturo a commencé à avoir des idées bizarres. C'est à cette époque qu'est né le réalisme viscéral, au début nous avons tous cru que c'était une blague, mais ensuite nous nous sommes aperçus que ce n'était pas une blague [...] nous lui avons emboîté le pas et nous sommes devenus réal-viscéralistes, mais dans le fond personne ne prenait l'affaire au sérieux [...] il m'est apparu que tout ça était un message qui m'était adressé. C'était une façon de me dire ne me quitte pas, [...]. Tout le réalisme viscéral était une lettre d'amour, la parade démentielle d'un oiseau idiot à la lumière de la lune, quelque chose d'assez vulgaire et sans importance ». *Les détectives sauvages, op. cit.*, pp. 206-209.

La littérature n'existe pas en elle-même ; elle est toujours en *rapport*, en *relation*⁹⁸. Le livre unique ne signifie aucunement. L'écriture est un apprentissage continu non pas parce que la perfection n'existe pas mais parce que l'histoire ne peut pas se raconter, du moins pas en termes définitifs. On raconte des faits, des anecdotes, on met ensemble des pièces, mais il manque toujours quelque chose, parfois quelqu'un. La littérature, Javier Cercas en fait la preuve, ne sert pas à dire une autre vérité qui soit plus vraie que celle-là. *Les Soldats de Salamine*, nous avons besoin de vous ! Le geste mythique de ces guerriers de l'antiquité est nécessaire pour accomplir ce devoir de mémoire qui s'impose depuis toujours, et plus particulièrement depuis la disparition du général Franco. Le roman existe aussi pour réaliser ce devoir qui est un devoir politique. Si l'écrivain contemporain a une tâche aujourd'hui, cette tâche a peut-être bien à voir avec ce que le calcul électoral préfère ajourner.

⁹⁸ Javier Cercas explique les rapports intertextuels dans *SDS* : « Le livre cite des écrivains espagnols. Mais je crois que la littérature est un dialogue avec la littérature. Il n'existe pas de littérature venant d' « out of nothing », de rien. Les écrivains sont aussi des lecteurs. On doit s'appuyer sur les traditions pour construire la modernité. » In *Le matricule des anges*, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=14799

2.1 Que peut dire la littérature que ne peut pas dire l'histoire ?

Avec Octavio Paz, de nombreux auteurs, dont Carlos Fuentes, estiment que la littérature peut et doit dire ce que l'histoire ne peut pas dire. Mais qu'est-ce que l'histoire ne peut pas dire ? Et inversement, qu'est-ce que la littérature peut dire d'*autre* que l'histoire ? Enfin, qu'est-ce que l'histoire ? Qu'est-ce que la littérature ? Si l'on suit Maurice Blanchot, nous savons au moins que la littérature, indépendamment de toute définition, « est » : la littérature est car elle dit. Ni plus ni moins. Son dire constitue son titre d'existence, son « propre », comme dirait Dorrit Cohn.

En effet, Dorrit Cohn⁹⁹ se pose des questions similaires dans son étude *Le Propre de la fiction*¹⁰⁰, où elle essaie de déterminer les « marqueurs » de la fiction en les confrontant avec des genres dits « non fictionnels », comme l'historiographie, par exemple. Dans « Pierre et Napoléon à Borodino, réflexions sur le roman historique »¹⁰¹, elle étudie *La Guerre et la paix*, de Tolstoï. Selon Cohn, Tolstoï était convaincu que « le romancier est capable d'accomplir ce que l'historien échoue inévitablement à réaliser : raconter le passé de manière véridique ». ¹⁰² Cohn, qui veut montrer les « marqueurs » de la fiction, conclut que pour Tolstoï, suivant son célèbre roman et aussi ses commentaires sur son œuvre, la « fiction [...] peut dépasser l'histoire ». (*Ibidem*) Ce dépassement correspond à « ce que la littérature peut dire d'autre que l'histoire ne peut pas dire », que Cohn explique ainsi : « la fiction permet à l'écrivain de rendre les événements historiques

⁹⁹ Professeur émérite d'allemand et de littérature comparée à Harvard, elle est l'auteur aussi de *La transparence intérieure*, 1981.

¹⁰⁰ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, pour la traduction française; titre original *The distinction of fiction*.

¹⁰¹ *Ibid*, pp. 225-243.

¹⁰² *Ibid*, p. 226.

sous la forme de l'expérience personnelle et immédiate d'êtres humains individuels ».¹⁰³ Par ailleurs, le « narrateur y envisage un modèle différent pour écrire l'histoire, un modèle qu'il oppose à la construction historique 'd'une série quelconque d'événements continus' ». ¹⁰⁴ Ce modèle, pour paraphraser l'écrivain équatorien Pablo Palacio (1906-1944), est constitué de « petites réalités », en termes de Tolstoï, d'« unités infinitésimales » qui montrent des tendances sociales, culturelles, et qui, selon Cohn, seraient « négligeables en termes historiques conventionnels ». En fait, Tolstoï (comme Palacio qui critique amplement les œuvres de ses contemporains, les *realistas sociales* des années trente) ne croit pas à l'histoire dans son illusion de vérité absolue¹⁰⁵ (Palacio critique les *realistas sociales*, car il considère que les grandes réalités ne rendent pas compte de l'existence humaine).

Paul Valéry éprouve un sentiment de perte similaire devant l'histoire¹⁰⁶, que l'on pourrait écrire avec un « h » majuscule, mais qu'il préfère laisser ainsi, dans la simplicité du nom commun, loin de la catégorie.

L'Europe ? « Ce nom ne m'était qu'une expression géographique », explique Valéry, « une lacune de mon esprit ». Un manque. Pour venir à bout de la question, il se dit : « il faut étudier l'histoire », « Je savais que toutes les têtes occupées du lendemain des peuples en étaient nourries ». Alors, il se met à l'œuvre pour ne trouver, dit-il, « qu'un *horrible mélange* », comme si tous ces livres dits historiques ne procédaient pas

¹⁰³ *Ibid*, p. 227.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 226.

¹⁰⁵ Cohn fait allusion à l'idée que pour Tolstoï l'histoire serait incapable de raconter même une « seule journée d'un individu », *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰⁶ Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel, et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 10-11.

« d'une analyse et de décisions explicites » mais d'une volonté indéfinie par « la nature des choses ». ¹⁰⁷

Il y a ici au moins deux manières de comprendre la situation. L'une, qui consisterait à voir *l'horrible mélange* comme un objet épistémologique dépourvu de sens ; l'autre, comme une réalité en soi. Paul Valéry s'occupe de la première, pour dénoncer le caractère arbitraire de la prétendue science de l'histoire. Pour lui, l'histoire est prisonnière de ce qu'elle s'efforce de situer : *l'événement*. L'étude de l'événement est insuffisante pour Valéry, car elle ne permet pas d'accomplir la prétention fondatrice de l'historiographie moderne qui est de prévoir les faits. « Rien n'a été plus ruiné par la dernière guerre [celle de 1914 - 1918] que la prétention de prévoir » ¹⁰⁸, écrit Valéry qui voit dans l'histoire,

[...] le produit le plus dangereux que la chimie de l'intellect ait élaborée. Ses propriétés sont bien connues. Il fait rêver, il enivre les peuples, leur engendre de faux souvenirs, exagère leurs réflexes, entretient leurs vieilles plaies, les tourmente dans leur repos, les conduit au délire des grandeurs ou à celui de la persécution, et rend les nations amères, superbes, insupportables et vaines. ¹⁰⁹

Mais surtout, il note que le monde a changé et que l'histoire est en décalage par rapport à ces changements. Il voit dans l'histoire un bel objet archaïque, fait de belles images, de belles paroles qui nous rappellent l'art néo-classique, un discours où tout ressemble à tout, mais qui finalement n'est que cela, ressemblance — pastiche. ¹¹⁰ Selon lui, l'histoire n'a pas réussi à délimiter son champ d'action, et pour cela elle n'est que discours du « passé » et accepte indistinctement toutes les formules narratives : « entre le

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁹ Paul Valéry, « De l'Histoire », dans *Regards sur le monde actuel, et autres essais, op. cit.*, p. 35.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

pur conte et le livre d'histoire pure, tous les *tirages*, tous les degrés existent : romans historiques, biographies romanesques, etc. ».¹¹¹

Alors, qu'est-ce que l'histoire ne peut pas dire ? Dans la lecture de Valéry, puisqu'elle n'a pas délimité son champ d'action et s'est contentée de documenter l'événement, l'histoire ne peut dire la durée ; en fait, elle est contrainte à une interprétation sans distance, figée dans le passé et, surtout, incapable d'établir des relations entre les temps, entre les faits, entre les interprétations de ces temps et de ces faits. L'homme qui dépend de l'histoire pour déchiffrer « la nécessité de l'univers politique où il se trouve » (pour Valéry, l'Europe) est condamné au déboussolement. Pour remédier à cette situation, Valéry propose :

*Accroissement de netteté et de précision, accroissement de puissance, voilà les faits essentiels de l'histoire des temps modernes ; et que je trouve essentiels, parce qu'ils tendent à modifier l'homme même, et que la modification de la vie dans ses modes de conservation, de diffusion et de relation me paraît être le critérium de l'importance des faits à retenir et à méditer.*¹¹²

Et Valéry décrète :

La reconnaissance totale du champ de la vie humaine étant accomplie, il arrive qu'à cette période de prospection succède une période de relation. Les parties d'un monde fini et connu se relient nécessairement entre elles de plus en plus.

Or, toute politique jusqu'ici spéculait sur *l'isolement des événements*. L'histoire était faite d'événements qui se pouvaient *localiser*. [...]

Ce temps touche à sa fin. Toute action désormais fait retentir une quantité d'intérêts imprévus de toutes parts, elle engendre un train d'événements immédiats, un désordre de résonance dans une enceinte fermée. Les *effets des effets*, qui étaient autrefois insensibles ou négligeables relativement à la durée d'une vie humaine, et à l'aire d'action d'un pouvoir humain, se font sentir presque instantanément à toute

¹¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹¹² *Ibid.*, pp. 19-20.

distance, reviennent aussitôt vers leurs causes, ne s'amortissent que dans l'imprévu.¹¹³

Si cela est le propre de la nouvelle histoire telle que Valéry l'observe, quel est le propre de la fiction ?

Sous le signe de l'hybridation apparaît la notion de « roman historique », pour définir un type de roman réaliste de la façon dont on l'interprète au XIX^e siècle, avec un noyau composé par des faits historiques, c'est-à-dire, par des événements considérés comme significatifs pour la communauté. La notion de « roman historique » est aussi l'objet d'imprécisions d'ordre épistémologique que Cohn attaque nettement. « Le roman historique est, en premier lieu, un roman ; en deuxième lieu, ce n'est pas de l'histoire ».¹¹⁴ Cet adage prononcé par l'écrivain Alfred Döbling doit être lu comme symptomatique d'un débat qui se prolonge tout au long du XX^e siècle sur la relation entre fiction et histoire.

Dans son article, Cohn note certains aspects caractéristiques du discours fictionnel, en opposition au discours historiographique qu'il faut prendre en considération :

- « la fiction permet à l'écrivain de rendre les événements historiques sous la forme de l'expérience personnelle et immédiate d'êtres humains individuels ». (Sous l'apparence de l'objectivité, le point de vue de l'historien est caché pour simuler une vérité absolue).

- le « narrateur y envisage un modèle différent pour écrire l'histoire, un modèle qu'il oppose à la construction historique 'd'une série quelconque d'événements continus' ». Ce modèle est celui des « unités infinitésimales ». Le modèle des unités

¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁴ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 230.

infinitésimales « implique l'instantanéité du moment temporel », de sorte que le fait peut être raconté simultanément de divers point de vue à l'instant même où les faits ont lieu (dans le discours traditionnel historique, les témoins rendent compte rétrospectivement des faits, ce qui entraîne, selon Cohn, un degré de mensonge).

- la narration, « focalisée sur et par un personnage de fiction », « crée un effet de présence qui donne naissance à l'impression qu'elle s'ouvre sur un avenir inconnu ». (L'historiographie traditionnelle opère une distorsion sur les faits dans son discours d' « après-coup »).

- le roman historique, permet de réunir « des personnages qui appartiennent à des domaines ontologiques différents ». Et Cohn énumère des terminologies que la critique a développées à ce propos pour les personnages de fiction et pour les personnages historiques respectivement. Terence Parsons : *indigène / immigré*. Ruth Ronen : *imaginaire / équivalent réel*. Ann Rigney : *suppléments fictionnels / figures historiques réels*. Marie-Laure Ryan : *élargi / identiques*.

- les personnages historiques peuvent être traités comme des personnages fictifs : « alors que la tâche de l'historien est de considérer 'le rôle qu'a joué un personnage dans la réalisation d'un grand but', pour l'artiste 'qui considère ce personnage dans ses relations avec tous les aspects de la vie, il n'y a pas et il ne peut y avoir de héros, il n'y a que des hommes ». L'héroïque s'oppose au plus humain.

- « Le confidentiel —Cohn cite Alain dans *Système des Beaux-Arts*— n'a pas de place dans l'histoire ; elle fait revivre, tout au plus, les hommes comme nous les voyons vivre, remontant toujours des actions aux motifs. Or ce qui est romanesque c'est la confiance, qu'aucun témoignage ne peut appuyer, [...] et qui, au rebours de la méthode

historique, donne la réalité aux actions ». La fiction agit dans les zones « opaques » de l'histoire. (Cohn signale quelques historiens qui utilisent cette technique : i.e. Simon Schama, James E. Young...).

- les événements historiques présentés dans un roman sont l'objet d'une « déréalisation complète ». Pour Paul Ricœur, ces événements sont « dépouillés de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements ». Cohn cite aussi Peter Demetz : « Le document interpolé, loin de transformer la fiction en histoire, est lui-même sans difficulté transformé en 'fiction' par son contexte fictionnel ». Et Käte Hamburger : une date spécifique dans un roman historique « n'a pas un rôle différent de celui qui aurait une caractéristique quelconque d'une journée dans un roman ».

- les lecteurs des romans dits « historiques » les lisent à partir de leurs connaissances des faits racontés. Ainsi, ils ne sont pas totalement autonomes vis-à-vis de leur contenu historique. « Comme la plupart des romans traitent de matériaux thématiques complexes [...], il n'est nullement facile de distinguer ce qui est et ce qui n'est pas un roman historique. » Un roman historique peut aussi être lu comme un roman familial, ou un *bildungsroman*, tel est le cas de *La Guerre et la Paix*. « Pierre et Napoléon à Borodino ».

- Modes narratifs : « d'un côté, il y a le discours auctorial, orienté historiographiquement, d'un narrateur 'contemporain' ayant affaire à des faits passés ; de l'autre, la traduction psychologiquement orientée des pensées et sentiments des personnages en train de faire l'expérience de ces mêmes expériences. »¹¹⁵

¹¹⁵ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., pp. 225-243.

Les textes qui constituent notre corpus de travail, *Respiration artificielle*, *Les détectives sauvages* et *Les Soldats de Salamine*, mettent en évidence les limites entre roman et histoire à travers quelques éléments explicites et quelques silences, à l'instar du « Sud » de Jorge Luis Borges.

Pour bien des raisons, ces romans ne peuvent pas être considérés, au sens fort du terme, c'est-à-dire comme Lukacs l'entend lorsqu'il étudie l'œuvre de Walter Scott, comme des « romans historiques ». Ils ne prétendent pas, comme dit Cohn, « raconter le passé de manière véridique », et pourtant le lecteur peut y trouver des éléments pour se constituer une certaine historiographie, fondamentalement du XX^e siècle. Puisque, comme on a essayé de le montrer ici, l'idée même d'histoire, comme la notion même de fiction, n'a cessé d'évoluer¹¹⁶, l'idée de « roman historique » ne peut, selon nous, être utile que si l'on observe les notions d'histoire et de littérature en mouvement aussi.

Jean Paul Sartre, du point de vue de l'étude de l'histoire, appelle en 1958 à une interprétation organique de l'histoire. Comme pour Borges la littérature, pour Sartre l'histoire est « organique » par le fait qu'elle appartient à une autre histoire qui appartient, à son tour, à une autre histoire. « Cela veut dire aussi que toute histoire, dès que des rapports au présent ou au passé s'établissent avec d'autres histoires, est l'incarnation de l'Histoire ».¹¹⁷ Le propre de l'être qui se veut historique se définit, écrit Sartre, par son « développement temporel ». Ainsi,

¹¹⁶ Dans *Sur la littérature*, Barthes met l'accent sur cet aspect ; pour lui, il ne faut pas oublier que le « langage littéraire », doté d'un « alibi transcendant, éternel, universel », qui le fait apparaître comme la « synthèse de tous [les] langages », est un concept récent [fin du XVIII^e siècle]. Il propose d'analyser l'objet littéraire dans ce qu'il appelle sa « logosphère », c'est-à-dire « le monde des langages dans lequel nous vivons ». Cf. Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, pp. 7-15.

¹¹⁷ Jean Paul Sartre, « L'histoire en appelle à l'histoire », *Critique de la raison dialectique (tome II)*, *L'intelligibilité de l'Histoire*, (inachevé), Paris, Gallimard, 1985, p. 453.

Un esprit absolu et sans *déroulement* (intuition) ne pourrait *comprendre* l'Histoire. Il faut qu'il soit lui-même historique. D'autre part un libre organisme pratique pourra (dans [les] monuments etc.) retrouver l'ancienne présence d'autres libres organismes mais non l'Histoire elle-même. Il faut que ce libre organisme soit par lui-même historique, c'est-à-dire lui-même conditionné par l'intériorisation de son lien en extériorité avec la totalisation, lui-même *incarnation* ; lui-même *l'Histoire*. Inversement, il se découvre lui-même historique dans son propre mouvement de *restitution* de l'histoire faite.¹¹⁸

Ce modèle d'interdiscursivité correspond au modèle d'inter-référentialité que Borges propose par rapport à la littérature et que l'on retrouve aussi dans le « Le Sud », qui peut être lu comme la réécriture de la littérature nationale argentine fondée sur deux socles : *Le Facundo*, de Sarmiento, et *Martín Fierro*, de José Hernández¹¹⁹. « Le Sud », du point de vue sartrien, est un objet de la littérature argentine et, si l'on veut, occidentale, car il fait appel à ces textes qui sont eux aussi l'objet d'une tradition culturelle qui s'éloigne dans les temps, jusqu'aux origines indiquées dans le conte à travers *Les mille et une nuits*, qui est le livre de contes par excellence. Comme affirme Alberto Manguel : « Un auteur est tous les auteurs », « une histoire est toutes les histoires. »¹²⁰

Ceci dit, on peut se demander s'il est légitime de lire « Le Sud » comme un récit historique, et si ses traits historiques hypothétiques éclairent l'histoire argentine. En définitive, il n'est pas seulement question de s'interroger sur les rapports bien sûr intéressants entre discours et ressemblance, comme le met en relief Valéry, mais aussi sur

¹¹⁸ Jean Paul Sartre, « L'histoire en appelle à l'histoire », *op. cit.*, p. 456.

¹¹⁹ Piglia, par l'intermédiaire d'Emilio Renzi, réfléchit sur le concept de « littérature nationale » dans *RA*. Pour Renzi, cette notion devient problématique à partir des migrations européennes en Argentine à la fin du XIX^e siècle. L'idée de littérature nationale est en corrélation avec l'idée de « style », de langue « correcte » ou « incorrecte ». Borges, dit Piglia, est à la charnière entre ces deux possibilités : du côté de la langue « pure » se trouve Leopoldo Lugones ; du côté de la langue « impure » se trouve Roberto Arlt. Voir *RA, op. cit.*, pp. 130-138.

¹²⁰ Alberto Manguel, *Histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 2000.

les rapports entre « savoir » et culture, comme le fait de manière originale Michel Foucault.¹²¹ En d'autres termes, avec cette discussion que nous avons voulu introduire en empruntant à l'histoire littéraire contemporaine « Le Sud » entre poème (littérature) et histoire (Histoire), nous proposons une scène intéressante pour réfléchir sur les lieux (les fonctions, les sens, les effets) du discours dans nos sociétés. Ainsi, si une certaine pratique de l'histoire (Valéry, Sartre) est interrogée et envisagée à la fois, il faut aussi, comme le suggère Dorrit Cohn, interroger et envisager la littérature telle que nous l'abordons aujourd'hui et telle qu'elle se fera à l'avenir.¹²² Dans cet ordre d'idées, Dorrit Cohn précise à la fin de son étude sur le « roman historique » quelques données, qui vont dans le même sens que cette analyse.

Je suis d'avis qu'il est en principe possible de lire *n'importe quel* roman comme un roman historique. Une telle approche revient à récuser toute définition étroitement arbitraire de ce genre fictionnel, par exemple une définition qui exigerait l'existence d'un intervalle temporel d'au moins deux générations (ou d'une génération) entre la date de l'action fictionnelle et la date de l'écriture.

Cette façon de s'accommoder de l'expression « roman historique » se comprend en réalité de façon tout à fait littérale : le substantif indique (pour citer Döblin) que c'est « en premier lieu un roman » ; l'adjectif attire l'attention sur le fait que, même si « ce n'est pas de l'histoire », la dimension historique (peut être considérée comme étant) davantage impliquée dans certains romans que dans d'autres.¹²³

¹²¹ Nous reviendrons par la suite aux idées de Foucault sur l'Histoire. Notons au passage que ses thèses à ce sujet furent premièrement esquissées dans *Les Mots et les choses* et *Naissance de la clinique*, avant de faire l'objet d'une étude systématique dans *L'archéologie du savoir*.

¹²² Comme Cohn, Piglia se pose la même question, suivant les inquiétudes d'Italo Calvino. Piglia observe que « [...] si nos disponemos a imaginar las condiciones de la literatura en el porvenir de esa manera quizá también podemos imaginar la sociedad del porvenir. Porque tal vez sea posible imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina ». Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 13. « [...] si nous nous disposons à imaginer les conditions de la littérature dans l'avenir nous pourrions peut-être de la même manière imaginer la société de l'avenir. Parce qu'il est peut-être possible d'imaginer d'abord une littérature et ensuite inférer la réalité qui le correspond, la réalité que cette littérature préconise et imagine ».

¹²³ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, op. cit., pp. 242-243.

Les romans de Piglia, Bolaño et Cercas que nous étudions ici répondent bien à cette dernière approche : ils ne se présentent pas comme des « romans historiques », mais ils sont *a fortiori* traversés par des éléments historiques à divers degrés. La critique n'a pas manqué de montrer leur dimension historique, mais elle ne s'est pas restreinte à une telle lecture. De fait, comme « Le Sud », les faits racontés dans ces histoires s'installent dans le temps d'une manière tout à fait paradoxale, tel que Paz décrit le temps du poème : ils habitent le temps qu'ils dépassent. Peut-être, est-ce là une des caractéristiques propres à toute littérature, et surtout à la littérature qui se nourrit de la dimension historique, comme dit Cohn. Que disent ces romans sur cette dimension historique que l'histoire elle-même ne peut pas dire ? *A priori*, la première réponse résulte d'une évidence quasiment trop simple : ils disent ce que seulement peuvent dire ces auteurs, c'est-à-dire des individus à part entière, comme note Paz. Mais cette réponse est incertaine car ces trois textes ne se limitent pas à raconter un ensemble de faits (historiques ou fictionnels), ils mettent en question les usages du discours sur eux, c'est-à-dire : ils questionnent les pratiques culturelles contemporaines du contexte de leur réalisation en questionnant l'institution littéraire qui les accueille autant que les procédés discursifs qui les accommodent pour en débattre. Ces sont des textes « en crise ».

En ce sens, on pourrait dire que, comme « Le Sud », ces sont des « romans historiques » car ils indiquent la crise latente au fond de cette définition : interroger l'histoire en tant qu'institution revient, comme dit Sartre, à se donner un lieu dans cette même institution ; de même, questionner les valeurs de la littérature de fiction, revient à se donner un lieu dans le domaine qu'on critique. En effet, il paraît clair que ces romans

— ou que toute la littérature, pour reprendre Cohn — ont lieu (ne peuvent ne pas avoir lieu que) dans l’histoire. En d’autres mots, si l’histoire traditionnelle, c’est-à-dire celle qui manque de méthode et de champ défini, ne peut dire son manque, c’est bien la littérature, et tout particulièrement la littérature en prose (les narrations) qui va dire ce manque de méthode et de champ défini. La littérature entretiendrait en quelque sorte, de ce point de vue, des rapports de méta textualité par rapport à l’historiographie. Elle incarne ses limites.

2.2 Ricardo Piglia ou l'altérité de la littérature

La littérature de fiction a des rapports d'altérité par rapport à l'historiographie : la littérature est *l'autre récit* : Piglia emploie le terme « contre-récit » (*contra relato*) pour définir la limite entre la littérature et l'histoire officielle.¹²⁴ Entre la fiction et l'histoire écrite par le pouvoir. Pour Piglia, comme pour Jacques Derrida en plus d'un sens, il n'existe que la fiction. Derrida le dit ainsi : « il n'y a pas de hors texte »¹²⁵, alors que pour Piglia l'histoire officielle est une fiction au même titre, – mais aux implications différentes –, que l'est une fiction écrite par n'importe quel auteur.

Borges, jouant avec ses masques, conçoit aussi un modèle qui montre l'enjeu de cette relation. Dans « Borges y yo » il est question de la rencontre de l'un et de son double. Comme dans « Le Sud », là aussi ce qui s'applique à l'un s'applique à l'autre ; ce dire de l'autre n'a pas pour objet de dire la similitude entre l'un et l'autre, de problématiser la relation de l'un avec l'autre, et de l'un avec soi-même. Dans « Le Sud », nous l'avons vu, cela résulte, en termes de diégèse, en une confusion spatio-temporelle entre les faits du Nord (de la clinique) et les faits du Sud (le duel). Il n'est pas question seulement de dire que les faits du Nord sont ceux de la clinique autant que les faits du Sud sont ceux du duel, mais de dire les rapports paradoxaux que ces faits, indépendamment de leur réalisation factuelle (on peut douter de leur « réalité »), entretiennent avec l'individu Juan Dahlmann (Flores) et avec la communauté (européenne et argentine).

¹²⁴ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, op.cit.. Cette conférence fut aussi publiée dans *Casa de las Américas* : año XLI, N 222, enero-marzo 2001.

¹²⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 227.

Plus haut, nous avons dit que *RA*, *LDS*, et *SDS* sont des romans qui déclarent autant qu'ils taisent ses rapports à l'histoire. À la lumière de ces références à Borges sur la notion d'altérité, on pourrait dire que l'altérité se tisse dans le « tout divers » : le « tout divers » signifie que même l'homogène est lu comme signe de la différence. Par ce procédé du tout divers, l'*autre* s'excède lui-même. La littérature excède sa fiction, aussi bien que l'histoire excède son objectivité. La littérature contemporaine, « structurée » dans le déficit déclaré de l'histoire classique, apparaît comme le champ dans lequel il est possible de lire la défaite du discours de la totalité. Pour Jacques Derrida, l'auteur, à travers l'exercice de la forme, en dépit de la recherche de la totalité, est capable de donner du sens à « ce mouvement de la conscience ».¹²⁶ « Il n'y a donc rien de paradoxal à ce que la conscience structuraliste soit conscience catastrophique, détruite à la fois et destructrice, *déstructurante*, comme l'est toute conscience ou au moins le moment décadent, période propre à tout mouvement de la conscience ».¹²⁷ L'image de l'autre, déstructurée, correspond précisément à l'image qu'il faut se faire des limites entre l'histoire et la littérature. La littérature *déstructurante* de l'histoire *déstructurée*.

Italo Calvino, cité par Piglia, explique ce « mouvement de la conscience » en termes de fonction: « hay cosas que sólo la literatura con sus medios específicos puede brindar [...], hacer posible una mejor percepción de la realidad, una mejor experiencia con el lenguaje »¹²⁸. La réflexion de Calvino s'accompagne d'une question : que va

¹²⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, 1967, pp. 12-13.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁸ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, *op.cit.*, p. 11. « il y a des choses que seule la littérature avec ses moyses spécifiques peut proposer [...], rendre possible une meilleure perception de la réalité et une meilleure expérience avec le langage ».

devenir la littérature ? Il faut lire là l'annonce de sa crise, tout comme on lit la crise de l'Histoire dans l'analyse de Valéry, et que Hegel souligna déjà¹²⁹. Depuis, sur la littérature et sur l'histoire plane le fantasme de leur disparition.

Or, est-ce si grave de disparaître ? On se demande si ce qui disparaît n'est pas seulement une forme de se présenter et de se problématiser. Au fond, la question de la disparition, ou de la fin de quelque chose, du point de vue de la culture moderne, est toujours en rapport avec la notion de rupture : rupture d'une tradition, rupture d'un modèle, et encore rupture d'une pratique politique.

Roland Barthes et Maurice Nadeau¹³⁰ se retrouvent aussi autour d'une question similaire : « Où va la littérature ? » Nadeau se fait écho des propos de Maurice Blanchot : « Elle va vers elle-même ». « Vers son essence, qui est sa disparition ».¹³¹ Qu'est-ce qui disparaît ? Une forme de lire, une manière de faire ?

Barthes propose, au contraire, de se demander, comme Sartre, qu'est-ce que la littérature, et propose aussi une terminologie : à la littérature, comme concept bourgeois, dit-il, il faut opposer une notion : *texte*, mais non seulement en opposition, comme le fait une certaine critique postmoderne, à la notion d'*œuvre*¹³², mais comme « pratique qui implique la subversion des genres », comme un mot de passe grâce auquel on ne reconnaît plus l'unicité de la forme (roman, poème, essai) mais les points de transit : « Le texte contient toujours du sens, mais il contient, en quelque sorte, des retours de sens. Le

¹²⁹ Sur la « fin de l'histoire » voir G. W. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Vrin, J. Gibelin, 1963.

¹³⁰ Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, *op. cit.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 7.

¹³² La notion d'*œuvre* correspond à la notion d'objet « universel » dans l'imaginaire de l'absolu et que F. Lyotard définit dans *La condition postmoderne* comme « métarécit ».

sens vient, et s'en va », ¹³³ dit Barthes, comme une image, précise-t-il, nietzschéenne, une image de l'éternel retour : « Le sens revient, mais comme différence, et non comme identité » ¹³⁴. Ce miroir correspond aussi à l'image dans laquelle le roman et l'histoire se rejoignent et se repoussent. Ce qui est intéressant pour Barthes, c'est l'acte même de l'écriture, il appelle cela « la pratique de l'écriture », « qui n'est pas tout à fait la littérature, au sens bourgeois du mot » [au sens du XVIII^{ème} siècle] ¹³⁵. Et dans la pratique de l'écriture, pour Barthes, ce qui est intéressant, c'est la posture de l'auteur par rapport à l'énonciation. Il a deux possibilités : l'*écrivance* ou l'écriture. « L'*écrivance* serait au fond le style de celui qui écrit en croyant que le langage n'est qu'un instrument et qu'il n'a pas à débattre avec sa propre énonciation » ¹³⁶; par contre, si cette place dans l'énonciation est « assumée », écrit Barthes, on est du côté de l'écriture. Il y a *texte* dans l'écriture, c'est-à-dire, il y a *texte* alors que le « sujet d'énonciation » appréhende l'écriture comme un défi. En définitive, le clivage, suivant Barthes, n'est pas tant dans la distinction des formes, mais dans la distinction des attitudes, voire des intentions. Pour paraphraser Cohn, l'intention est le propre du *texte*. Une attitude novatrice, de recherche, de « crise » donne lieu à l'apparition du *texte*, d'une « machine » de sens, pour reprendre les termes de Valéry, et qui se réalise autant dans le domaine artistique que dans le domaine populaire, à condition que l'engagement soit pris.

À la place d'une histoire homogène et sans fissures, correspond une histoire « en crise », un *texte*, c'est-à-dire une écriture. Car au fond, en premier terme, il s'agit de cela,

¹³³ R. Barthes, M. Nadeau, *Sur la littérature, op. cit.*, p. 40.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 39.

d'écriture. C'est bien de cela en tout le cas dont il s'agit dans les romans de Piglia, Bolaño et Cercas, c'est-à-dire d'écriture. De discours.

Là où il y a crise, il y a *texte* et disparition : la disparition est le propre de la modernité, l'équivalent de sa recherche toujours inaboutie du nouveau. L'engagement, en partie, vient de cette tradition qui est aussi une récusation. Récusation de celui qui récuse. Abstraction et mouvement.

Dans la tradition moderne, récuser l'histoire classique n'est pas seulement récuser un savoir « scientifique » mais récuser une posture politique, car il n'y a pas d'art hors de la cité. En réalité, la question de fond n'est pas seulement la question du contenu ou de sa forme, mais celle des intentions. Or, les intentions de celui qui écrit, de l'auteur, comme dit Barthes, sont déterminées par ce qu'on pourrait appeler le « cadre épistémologique » dans lequel s'instaure tel ou tel discours. Ce cadre épistémologique établit aussi les modes d'existence du texte qui en résulte. En d'autres termes, un même texte peut se donner comme « histoire » ou comme « littérature », et se donnant ainsi, le texte établit, en même temps, les conditions de ce qu'il *dit* sur l'histoire ou sur la littérature. L'exemple paradigmatique de cela serait dans l'histoire du XX^e siècle l'École des Annales, dont la figure centrale est Marc Bloch. Pour le philosophe Paul Veyne, l'École a le mérite de dépasser l'histoire traditionnelle qui faisait de l'« histoire-traités-et-batailles » en dépassant la notion d'« événement »¹³⁷ comme un fait « hors du commun », en s'intéressant, dit Veyne, « à défricher une immense étendue de ' non-événementiel ' dont nous n'apercevons même pas les limites ; le non-événementiel, ce sont des événements non encore salués comme tels : histoire des terroirs, des mentalités, de la

¹³⁷ « Est événement tout ce qui ne va pas de soi » : Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p.18.

folie ou de la recherche de la sécurité à travers les âges ». ¹³⁸ Aussi, la récusation provient du lieu que le *texte* qui en résulte occupe dans l'univers des textes. Et en cela aussi l'École se situe du côté de l'écriture, car elle se reconnaît comme un produit inachevé. Le critique Fernando Ainsa voit dans le travail de Bloch une invitation à l'infini en ce sens que, pour Bloch, tout ce que l'homme dit ou écrit, tout ce qu'il fait, touche, peut et doit nous informer sur lui. ¹³⁹ En ce sens aussi que l'histoire, revenant à Veyne, est un discours contemporain, du passé, certes, mais qui prend sens dans le présent de celui qui s'intéresse à lui.

Or, cette histoire autre nécessite une écriture autre, des procédés capables de dire ces récusations et ces partis pris. En 1943, Jean Paul Sartre, dans « Un nouveau mystique » invite le lecteur à réfléchir sur les relations entre l'écriture et la philosophie, voire entre la littérature et le savoir. Sartre, qui présente l'essai fragmentaire du philosophe Gaston Bachelard, *L'Expérience intérieure*, écrit à propos de l'écriture d'essais : « Il y a une crise de l'essai. L'élégance et la clarté semblent exiger que nous usions, en cette sorte d'ouvrages, d'une langue plus morte que le latin : celle de Voltaire ». ¹⁴⁰ Images imprécises, obscurité : pour Sartre, le style anachronique annule la vérité contemporaine. Par contre, Sartre constate que le roman contemporain — Camus, Kafka, Dos Passos — « a trouvé son style », un style à travers lequel, comme chez

¹³⁸ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., pp. 33-34.

¹³⁹ Fernando Ainsa, « La invención literaria y la 'reconstrucción' histórica », *Histoire et Imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, *Amérique*, Cahiers du Criccal, No 12. 1993, p. 19.

¹⁴⁰ Jean Paul Sartre, *Situations I, essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, p. 133.

Bachelard, il serait possible, dit-il, de se « montrer », de se « dénuder ».¹⁴¹ En quoi consiste ce style, de quoi est-il fait ? Si l'on revient à Blanchot, ce style est fait de lui-même, il est son propre fait. Il n'est pas une réponse, il est une réalisation. Dans la même logique, Julio Cortázar situe sa nouvelle « Las Babas del diablo » : « Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada ».¹⁴² Le problème n'est pas tant de donner une réponse mais de proposer la question car il n'y a pas une réponse, il y a seulement des séries de réponses possibles dont l'histoire et la littérature font part.

¹⁴¹ Jean Paul Sartre, *Situations I*, *op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁴² Julio Cortázar, *Cuentos Completos / I*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 214. « On ne saura jamais comment raconter ceci, si par la première personne ou la deuxième, employant la troisième personne du pluriel ou inventant en permanence d'autres formes qui ne serviront à rien ».

2.3 Le chroniqueur, l'autre historien

En ce sens de texte alternatif, de contre-texte, « Le Sud » n'est pas seulement la mise en évidence de l'existence, disons, historique de Juan Dahlmann ; il est aussi, en termes narratifs, l'expression objective d'un chroniqueur anonyme intéressé à l'histoire de l'individu Juan Dahlmann. Qui est ce chroniqueur, pourquoi raconte-t-il la vie de Dahlmann ? Quelles sont ses intentions ? Ce texte a-t-il une valeur éthique, c'est-à-dire, est-ce un véhicule de valeurs ?

À la même époque où Borges rédige cette nouvelle, le philosophe allemand Walter Benjamin rédige son essai « Sur l'histoire », où il oppose le matérialisme historique et l'histoire traditionnelle. Pour Benjamin,

Le chroniqueur qui narre les événements sans jamais vouloir distinguer les petits des grands tient compte de cette vérité majeure que rien qui jamais se sera produit ne devra être perdu pour l'histoire. Il est vrai que la possession intégrale du passé est réservée à une humanité restituée et sauvée. Seule cette humanité rétablie pourra évoquer n'importe quel instant de son passé. Tout instant vécu lui sera présent en une citation à l'ordre du jour — jour qui n'est autre que le jour du Jugement dernier.¹⁴³

Au fond, l'acte de raconter est en lui-même un acte politique. Prendre la parole suppose prendre des points de vue par rapport aux événements et aussi face aux divers discours sur ces événements. La dite « crise » de l'histoire prend forme, comme le suggère Sartre, sur le plan même de l'acte discursif : se donner comme point de départ que tous les faits sont importants, revient à se donner une place dans la place publique. Si l'on suit Benjamin, l'historien du XIX^e siècle perd sa place au profit du chroniqueur, « restitué et sauf », un être comme tous les autres, responsable du discours qui correspond

¹⁴³ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 340.

à sa dimension politique, voire spirituelle. Ce chroniqueur, qui ne fait pas de distinction entre « les petits et les grands » faits, en racontant l'histoire libère la tradition du « conformisme qui la caractérise » et du coup se libère du poids de la tradition.¹⁴⁴ En somme, l'intention de raconter contient en elle les clés de ce défi qui est, finalement, pour reprendre Cohn, le « marqueur » qui signale les limites non plus entre histoire et fiction mais entre tradition et libération ; entre écriture et écriture ; entre pouvoir et contre-pouvoir.

Accepter, emprunter le rôle de chroniqueur est en somme une manière de prendre position. Dans l'histoire de Juan Dahlmann, il faut chercher aussi l'histoire du narrateur qui la raconte ; c'est cela même la marque de la littérature, comme dit Cohn, car elle nous permet de dépasser l'illusion objectiviste de l'histoire au profit du point de vue de quelqu'un sur quelque chose. Ce point de vue est, à notre sens, un des aspects les plus marquants de la littérature contemporaine que nous voulons étudier ici.

Dans le contexte hispanique, se réalise la formule de Benjamin : les vainqueurs écrivent l'histoire. Fernando Ainsa le décrit de la manière suivante :

La eliminación de la memoria por el aniquilamiento, prohibición o censura de las fuentes acompaña la historia y América Latina abunda en ejemplos ilustrativos, al punto de que un escritor como Héctor Tizón sostiene que la única « verdadera » historia de su tierra es la de la « oscuridad » y « la derrota ». De ahí los esfuerzos por salvar la memoria ocultada, deformada o ignorada que propone el discurso alternativo de la narrativa, donde el único recurso posible para el autor de ficciones es la apropiación del sistema de signos codificados, petrificados en la cristalización ideológica de la cultura, para subvertirlo o recuperarlo por la « invención » de la « verdad histórica » a través de la « mentira novelesca ».¹⁴⁵

¹⁴⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Ecrits français, op.cit.*, p. 342.

¹⁴⁵ Fernando Ainsa, « La invención literaria y la 'reconstrucción' histórica », *op. cit.* pp. 20-21.

« L'élimination de la mémoire par l'assassinat, l'interdiction et la censure des sources est un fait historique, telle situation se répète en Amérique Latine, ainsi, l'écrivain Héctor Tizón affirme que la seule et

Sous cette lumière s'éclairent d'autres liens entre littérature et histoire. Que peut dire la littérature de spécifique ? La littérature peut dire ce que l'histoire officielle ne dit pas, c'est-à-dire ce que les vainqueurs ne veulent pas dire. Dans la même direction, Daniel-Henri Pageaux nous apprend que :

Dans un espace qui reste toujours pour l'homme américain une énigme, face à une politique qui oublie ou méprise l'homme, face à une histoire qui se répète quand elle ne broie pas l'homme, des romanciers, avec des mots et des images, ont fait, au sens strict du mot, un travail d'historiographie, puisque, selon Michel de Certeau (*L'écriture de l'Histoire*, Gallimard, 1975 : 118), « une société se donne un présent grâce à une écriture romanesque », laquelle, notons-le, au passage, faisait quasiment défaut en Amérique Latine.¹⁴⁶

Pageaux se réfère en particulier aux romanciers latino-américains Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, dont les œuvres ont une forte résonance historique. Or, pour Pageaux, ces romanciers « n'ont pas eu la prétention de changer le monde ou de transformer l'Histoire en lutte présente. Ils ont favorisé la compréhension d'un monde pour l'homme qui doit y vivre ».¹⁴⁷ Cet aspect est crucial pour comprendre la fonction sociale de la littérature contemporaine, comme ordre poétique qui permet, suivant les idées de Pageaux, de penser le passé « en fonction du présent ». En cela, la littérature et l'histoire, selon le concept que Pageaux emprunte à Marc Bloch, se ressemblent, car autant l'une et l'autre, l'une dans l'autre, se réalisent

« véritable » histoire de son pays est celle de l' « obscurité » et de la « défaite ». Cela explique les efforts pour sauvegarder la mémoire cachée, déformée et ignorée que propose le discours alternatif de la littérature, où le seul outil qui reste à l'auteur de fiction est l'appropriation du système de signes codifiés, pétrifiés dans la réalisation idéologique de la culture, pour le transformer et le récupérer au profit de l' « invention » de la « vérité historique » par le « mensonge romanesque ».

¹⁴⁶ Daniel-Henri Pageaux, « Roman et histoire : l'écriture du passé est-il un 'art de l'éloignement' ? », in Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Cahiers de la Nouvelle Europe, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, n° 3., Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 196-197.

¹⁴⁷ *Ibid.*

dans un temps définitif qui est le temps de leur réalisation : l'histoire, selon Pageaux citant Bloch, est toujours contemporaine, « qu'elle soit ou non fictionnelle ».¹⁴⁸ Dépassant les limites de la vraisemblance, Pageaux nous situe dans le cadre de l'interprétation. En somme, le texte, pourrait-on conclure, soit fictionnel soit historique, n'a d'autre lieu de consécration que le cadre de la vie publique. Le texte apparaît comme un instrument d'interprétation libérateur.

Il ne s'agit pas de dire que la littérature prend la place de l'histoire, la remplace d'une manière ou d'une autre. Il est plutôt question de dire que la littérature, — comme la nouvelle histoire, ces récits *autres* —, signale les défaillances de l'histoire et de la littérature traditionnelles. De fait, on pourrait formuler l'hypothèse suivante : le roman contemporain, tel qu'on peut l'envisager à partir de ces quelques remarques, ne peut pas dire ce que le pouvoir dit, car le propre de sa condition est de circuler de manière alternative par rapport au discours officiel. À partir d'une idée semblable, Ricardo Piglia étudie le parcours de l'écrivain argentin Rodolfo Walsh assassiné, en 1976, par la Junte Militaire argentine. Ce cas est révélateur à plusieurs titres, car Walsh représente, disons, *la* littérature comme espace de la dissidence envers le pouvoir absolu. Piglia, reconnaissant que tout objet du discours n'est que représentation, postule que le discours de l'État, du pouvoir, est à son tour, fiction.

La idea, entonces, es que el Estado también construye ficciones : el Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los

¹⁴⁸ *Ibid.*

cuerpos. En ese sentido, en un punto a veces imagino que hay una tensión entre la novela argentina [...] que construyen historias antagónicas y contradictorias, en tensión, con ese sistema de construcción de historias generado desde el Estado¹⁴⁹.

En quelque sorte, la littérature sert de témoin, mais aussi, dans la littérature se crée la tension entre les différents discours. La littérature est l'espace où les limites se montrent. D'une part, la littérature sert de discours alternatif, et d'autre part elle est témoin. Tandis que l'État construit son propre récit, la société, les citoyens verbalisent, dit Piglia, le récit alternatif de ce récit. Ces sont des « pequeñas historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan en la sociedad. »¹⁵⁰ Ces récits, pour Piglia, constituent le cadre principal de la littérature. Le chroniqueur de Benjamin écoute et transmet ces « petites histoires » en même temps qu'il démonte (« desmonta ») et désarme (« desarma ») le « récit-receleur » : la fiction de l'État. Ainsi, raconter n'est pas simplement écrire, mais *démonter*, *désarmer* et *dévoiler*. Raconter est un acte éthique, que seul celui qui accepte de témoigner peut accomplir.

Piglia conclut :

Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan. Ese sería el resumen: desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo.

Me parece que ahí se juega para Walsh la tensión entre ficción y realidad, la tensión entre novela y periodismo, entre novela y relato de no-ficción. La verdad se juega ahí, en esa tensión. « La ciencia usa la

¹⁴⁹ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, op.cit., p. 23. « Alors l'idée c'est que l'Etat aussi construit des fictions : l'Etat raconte, et l'Etat argentin est aussi l'histoire de ces histoires. Il raconte non seulement l'histoire de la violence sur les corps, aussi il raconte l'histoire des histoires qui son racontées pour cacher cette violence sur les corps. En ce sens, j'imagine parfois qu'il y a une tension entre le roman argentin [...], qui construit les histoires antagoniques et contradictoires, en tension avec ce système de construction d'histoires qui se fait depuis l'Etat ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 25. « [...] petites histoires, fictions anonymes, micro-récits, témoignages qui s'échangent et qui circulent dans la société ».

expresión verdadero-falso pero no la tematiza», escribía Tarski. Podríamos decir: la escritura de ficción tematiza la distinción verdadero falso, contrapone versiones antagónicas y las enfrenta¹⁵¹.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 29. « Les vainqueurs écrivent l'histoire et les vaincus la racontent. Voici en résumé la question : démontrer l'histoire écrite et en opposer le récit d'un témoin. Il me semble que Walsh y retrouve la tension entre fiction et réalité, la tension entre roman et journalisme, entre roman et récit de non-fiction. La vérité est en jeu dans cette tension. « La science emploie l'expression vrai-faux mais n'en fait pas un sujet », écrivait Tarski. Nous pourrions dire : l'écriture de fiction fait un sujet de la distinction vrai-faux, en opposant des versions antagoniques pour la confronter ».

3 Littérature, politique et histoire

3.1 Y-a-t-il une histoire ? Il était une fois...

En 1977, la fille de Rodolfo Walsh est arrêtée par la force militaire de la Junta. Comme quelques vingt-mille autres citoyens, personne ne la reverra plus jamais. Walsh, qui est déjà un auteur reconnu en Argentine, adresse une lettre ouverte à la dictature.¹⁵² La lettre porte sur les crimes commis par la Junta et, dans la logique instaurée par l'écrivain à travers son projet de dénonciation *Cadena informativa*, elle constitue aussi un appel à l'action populaire.¹⁵³

¹⁵² Rodolfo Walsh, « Lettre ouverte d'un écrivain à la Junte Militaire – extraits », *Cultures & Conflits, Inédits de Regards sur l'entre deux*, 2008, [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2007. URL : <http://conflits.revues.org/index2117.html>. Nous incluons une copie de la lettre dans les "Annexes".

¹⁵³ « *Cadena informativa* puede ser usted mismo, un instrumento para que usted se libere del terror y libere a otros del terror. Reproduzca esta información por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad ». Citée par Adriana Boccino, dans « Prensa clandestina de Rodolfo Walsh : la escritura del « territorio cercado », in Ma. Celia Vásquez y Sergio Pastormerlo (comp.), *Literatura Argentina, perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002, p. 369. « Vous pouvez être vous-même la chaîne d'information, un instrument pour que vous vous libérez vous et les autres de la terreur. Reproduisez cette information par tous les moyens : à la main, par la machine à écrire ou par le photocopieur. Envoyez des copies à vos amis : neuf de dix sont en attendant l'arrivée. Des millions veulent en être informés. La terreur est basée sur la non communication. Finissez l'isolation. Epreuvez de nouveau la satisfaction morale d'un acte de liberté ».

Rodolfo Walsh signa de son nom la lettre, qui est, soulignons-le, un document public. Le lendemain, Walsh, comme sa fille auparavant, est arrêté et assassiné par les militaires qui avaient pris le pouvoir le 24 mars 1976.

Le roman *Respiration artificielle* commence, en quelque sorte, le lendemain de ces faits, en avril 1976. Et commence, comme se termine la vie de Walsh, par une lettre écrite par un intellectuel, qui, comme Walsh, écrit depuis la clandestinité. La lettre porte sur un amour filial : celui de l'oncle Marcelo Maggi et de son neveu Emilio Renzi. Elle porte sur un amour filial mais aussi sur une séparation, et elle sert à relier ce qui a été séparé par la force des choses, tout comme la lettre de Walsh qui, adressé à la *Junta*, se veut un document adressé à tous et à chacun, et sert à relier la nation autour d'un seul idéal, la résistance, le contre-pouvoir. La lettre de Maggi est accompagnée d'une photo qui certifie la relation familiale (les liens de sang) Maggi / Renzi, et qui figure un triangle identitaire singulier, voire différent : l'oncle (à la place du père) qui tient le neveu (à la place du fils) dans ses bras. « Al fondo, borrosa y casi fuera de foco, aparece mi madre, tan joven que al principio me costó reconocerla ».¹⁵⁴ La photo porte une date : 1941 (Piglia est né en 1940¹⁵⁵). Dans le roman, 1976 se réfère à la date de la publication du premier roman de Renzi, le protagoniste : *La prolixité du réel*, alors que le temps de la rédaction du texte est 1979 (et la publication du roman 1980). Ce système de résonances entre les faits intra diégétiques et les faits extra-diégétiques produit des tensions lors de la lecture : les deux univers se frôlent en permanence ; parfois même ils se confondent l'un

¹⁵⁴ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 13. « À l'arrière plan, floue, presque hors champ, apparaît ma mère, si jeune qu'au début j'ai eu du mal à la reconnaître. », *Respiration artificielle*, *op. cit.* p. 13.

¹⁵⁵ Pour Piglia, les dates sont toujours très importantes. Il note que sa date de naissance correspond à la date de la mort de James Joyce, dont il se veut héritier.

l'autre, comme l'image dans le miroir qui reflète l'objet du monde, à un détail près : Walsh n'est pas Maggi, Piglia n'est pas Renzi.

1976, donc, est une date capitale dans le texte ; elle est « origine » au moins à deux niveaux car elle se réfère au coup d'état et à la publication d'un roman familial (*La prolixité du réel*) qui sont, revenant à Piglia, deux formes de récits : le premier, le récit du pouvoir (de la dictature) ; le deuxième, celui de l'autobiographie d'Emilio Renzi (le terme d'autofiction convient aussi bien). La lettre écrite par Maggi à Renzi sert de troisième élément générant la discorde car il dénonce aussi bien le récit de l'Etat, étant lui-même victime de la situation politique du pays, que celui de Renzi, qui, selon Maggi, n'est pas « réel », donc, n'est pas « prolix » de ce point de vue, et puis, n'est pas non plus de la « buena literatura ».¹⁵⁶ C'est-à-dire que la lettre de Maggi conteste la légitimité de deux institutions, le pouvoir politique, et l'institution littéraire représentée par l'écrivain naïf et petit bourgeois qu'est Emilio Renzi. La lettre de Maggi se présente donc comme un récit alternatif, tout comme la lettre de Walsh se présente comme récit alternatif qui conteste à la fois le discours de la dictature militaire et aussi l'institution littéraire argentine car, de par sa signature, il l'oblige à prendre partie de manière ouverte face à la situation politique du pays. La signature de Walsh ne signe pas seulement son arrêt de mort, mais aussi celui d'une certaine attitude de résistance dans le silence (l'écrivain ne résiste pas au pouvoir en taisant ses convictions, il résiste en les écrivant).

La lettre de Maggi met donc en échec les discours institutionnels grâce au fait qu'elle est un objet aporétique. D'une part, envers le pouvoir, elle contient les mots du

¹⁵⁶ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 16.

vaincu (du persécuté) ; d'autre part, envers l'institution littéraire, elle est un objet mineur de la culture moderne, un écrit paralittéraire. Aussi, et en troisième lieu, elle est signée par un personnage dont l'autorité morale (Maggi est accusé de délits pénaux), l'autorité sociale (Maggi est un homme sans argent), l'autorité académique (Maggi est un professeur d'histoire sans diplôme), l'autorité traditionnelle (il n'est pas à Buenos Aires mais à Entre Ríos, dans la province argentine), l'autorité familiale (il n'est que l'oncle de Renzi) sont contestées.

La lettre de Walsh, nous l'avons déjà dit, prétend déclencher la résistance populaire ; celle de Maggi prétend restaurer les liens entre Renzi, le neveu aimé, et l'oncle, mais aussi entre Renzi, l'écrivain naïf et petit bourgeois, et le cadre social de la littérature, comme dit Piglia, constitué entre autres par des documents semblables à cette lettre que Maggi adresse à Renzi. De ce fait, la lettre de Maggi recrée les liens perdus entre l'art (la littérature) et la société. C'est un document de médiation sociale : Ricardo Piglia en fait, en cela, un projet de vie. Il assure que « Me interesa cada vez más estudiar el lugar de la ficción en la sociedad porque me parece que ese es el contexto mayor de la literatura ».¹⁵⁷ Et cela, dans une interview où l'auteur argentin explique comment lui qui a fait des études d'histoire s'intéresse à la littérature, et plus particulièrement au roman.¹⁵⁸

La lettre de Walsh eut un effet majeur dans le pays puisqu'elle montra comment la littérature pouvait s'opposer au pouvoir absolu, mais aussi comment le citoyen, le père de la victime, pouvait se confronter à la tragédie. Aussi, comment la victime devait se

¹⁵⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelone, Anagrama, colección Argumentos, 2001, p 93. « Je suis toujours plus intéressé par l'étude de la fiction en relation avec sa place dans la société, car il me semble qu'elle est le contexte supérieur de la littérature ».

¹⁵⁸ La version originale de cet entretien fait par Carlos Dámaso Martínez se trouve dans *La Razón*, 15 de septiembre de 1985.

confronter au bourreau, et lui faire face, restituant et sauvant sa condition humaine, comme dit Walter Benjamin. En définitive, la lettre de Walsh met en scène, comme la lettre de Maggi, un système de relations, de tensions incontournables ; ce système — ces tensions — est le cadre dans lequel se réalise le roman *Respiration artificielle* de Ricardo Piglia en ce sens que ce roman, si nous revenons à Sartre, se donne comme un objet qui relève de la tradition historique et de la tradition littéraire, au sein d'une société contrôlée par le pouvoir militaire.

La première tension, dans *Respiration artificielle*, est *a priori* thématique : « Y a-t-il une histoire ? »¹⁵⁹ : Renzi prononce ces quelques mots au début du roman qui, de ce fait, s'intègre dans la tradition littéraire sous le signe de la rupture : le traditionnel « il était une fois », affirmatif et déclaratif, est remplacé par cette formule qui interroge ou du moins met en suspens la certitude séculaire du conte enfantin, et du conte tout court. Mettre en suspens cette certitude-là équivaut à mettre en suspens une tradition entière de récits racontés sur la base de leur reconnaissance « naturelle ». Au fond, cette question appelle au démontage à la fois des éléments inhérents au concept (i.e., pour T. Todorov : histoire : personnages, actions) et des discours (l'historiographie et la littérature) qui se veulent dépositaires du savoir. Se demander s'il y a une histoire revient donc à signifier l'ambiguïté de toutes les autres histoires racontées au fil des temps ; en conséquence, peut-on dire que cela équivaut à ajouter un signe d'interrogation à la phrase « il était une fois » : « il était une fois » ? Est-ce sûr ?

¹⁵⁹ Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 13.

Se poser la question de l'histoire revient, d'après le point de vue Derrida, à postuler le temps de l'énonciation comme un temps de doute ; ce moment décadent exprime la possibilité d'une conscience en mouvement. Dans *RA*, la voix de Renzi exprime cette conscience en mouvement, sa littérature (*La prolixité du réel*), son « moment décadent » ; car, passer du territoire de l'affirmation au territoire de l'interrogation revient à passer du territoire de l'écriture imprimée à celui de l'oralité. En d'autres termes, se poser la question de l'histoire constitue le point de départ pour restituer la valeur du cadre social de la littérature, telle que le définit Piglia (et avec Piglia, Palacio, Kafka, Benjamin, Bloch). Ce cadre social, composé d'« histoires minimales »,¹⁶⁰ ne se donne donc pas comme le résultat d'une connaissance, mais comme une pratique épistémologique dont le propre est le doute. La question est son propre fait et sur ce fait qui est la question de l'histoire, le texte, comme dit Pablo Palacio, va pousser comme un être organique, *contaminé*, si l'on peut dire, par sa propre existence équivoque. Le roman résulte, donc, de cette opération de démontage d'une notion traditionnelle et de l'imposition d'un témoin, Renzi, et de son témoignage, le roman *RA*, qui fonctionnera donc comme un contre-récit de la tradition.

Par le questionnement de la tradition, le narrateur se donne la possibilité du récit au degré zéro, pour reprendre les termes de Roland Barthes,¹⁶¹ au-delà de la diachronie ou dans la continuité d'une rupture, celle de la littérature moderne, celle de l'histoire moderne. *Respiration artificielle* résulte d'une accumulation de traditions littéraires qui

¹⁶⁰ *Historias mínimas* est le titre du film du réalisateur argentin Carlos Sorín, 2002, où il est question justement de récupérer les épisodes « inutiles » de la vie du protagoniste. C'est un *road movie* dans la pampa argentine où les histoires d'un vieillard se croisent avec celle d'un jeune travailleur.

¹⁶¹ *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

dépassent les temps et les langues, le roman n'est pas seulement ce que l'on lit mais aussi ce qu'il cache. Renzi établit l'échafaudage de cette tradition avec un brin d'ironie pour contester les procédés de l'historiographie littéraire. Si les œuvres de García Márquez et de Mario Vargas Llosa proviennent de William Faulkner, alors toute la littérature latino-américain provient de là... De par sa simplicité, ce schéma ne conduit nulle part. Ou plutôt, il conduit vers un type de littérature postiche et faussaire. Renzi déclare : « No podía menos que atraerme [cliché 1] el aire faulkneriano [cliché 2] de esa historia [il se réfère à l'histoire de Marcelo Maggi] : el joven de brillante porvenir, recién recibido de abogado, que planta todo y desaparece ; el odio de la mujer que finge un desfalco y lo manda a la cárcel sin que él se defiende o se tome el trabajo de aclarar el engaño [cliché 3]. En fin, yo había escrito una novela [*La prolixité du réel*] con esa historia, usando el tono de *Las palmeras salvajes* ; mejor : usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges [sic], con lo cual, sin querer [cliché 4], el relato sonaba a una versión más o menos [sic] paródica de Onetti »¹⁶² Faulkner, Borges traducteur, Onetti... Voici une chaîne originale, dont il faut questionner la pertinence. Renzi, comme n'importe quel auteur, est libre de se donner une tradition, certes. Cependant, la question, au fond, n'est pas là. Ce qui est contestable est le fait que l'histoire « vraie » de son oncle soit l'objet d'une *dépuration* par le passage au travers de ces divers *stades* (tamis) du langage pour devenir « œuvre d'art », « littérature » et, contradictoirement, histoire vraie de la famille Maggi / Renzi. La *dépuration* du vrai dans le faux est un procédé que, nous

¹⁶² Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, pp. 15-16. « L'allure faulknérienne de cette histoire ne pouvait que m'attirer : le jeune homme au brillant avenir qui vient de décrocher son titre d'avocat, qui laisse tout tomber et disparaît ; la haine de la femme inventant une malversation et l'envoyant en prison sans qu'il se défende ou prenne la peine de dénoncer la tromperie. Finalement, j'avais écrit un roman avec cette histoire en employant le ton des *Palmiers sauvages*, ou plutôt en employant les diverses tonalités que prend Faulkner traduit par Borges, grâce à quoi, involontairement, le récit avait vaguement l'air d'une version plus ou moins parodique d'Onetti », *Respiration artificielle, op. cit.*, pp. 15-16.

semble-t-il, Ricardo Piglia discute. Le postiche littéraire apparaît donc comme la marque péjorative d'une culture qui se sert de la tradition en dépit de son contenu. *La prolixité* est donc une sorte de littérature (une *écrivance*, dit Barthes), une image de la littérature, une ombre de la littérature. La littérature est faite donc à la fois d'un corps (les textes de Faulkner, Borges et Onetti...) et de ses ombres (les textes postiches qui en résultent).

Ainsi, le lecteur peut choisir l'une ou l'autre voie : lire *RA* comme un *texte sans genre*, dépourvu de contexte spatio-temporel, comme un monument dans le désert, ou bien le lire comme un « roman » soumis aux règles du roman. Choisir la première possibilité semble particulièrement inutile, mais non inintéressant, car le fait d'être postiche ne suppose pas sa *non signification*. Le mélange de toutes les traditions entraîne l'apparition d'un langage neutre et prolixe, c'est-à-dire, inoffensif. L'absence de toutes les traditions, aussi. Paul Auster dans *Cité de cristal*, le premier des trois romans de la *Trilogie de New York*, s'interroge sur la possibilité d'établir un langage sans cadre social, un langage dont le but ne serait pas forcément de mettre en relation les uns et les autres, mais l'individu avec lui-même. Le résultat de cette recherche *robinsonnienne* s'avère catastrophique ; une telle isolation aboutit à l'abolition de tous les sens et ne montre rien d'autre que la dépendance absolue de l'être à son langage. Néanmoins, on apprend avec Auster, par cette allégorie de l'apprentissage du langage, que le langage n'est jamais innocent et qu'il suscite toujours un système, aussi minimal soit-il. De cet apprentissage, quoique caricatural, surgit la possibilité d'un roman comme *Respiration artificielle*, un roman sur la tension entre le texte et l'histoire dont il dérive.

En somme, le roman de Piglia impose une lecture dans le sens de la « continuité d'une rupture », c'est-à-dire, comme un objet appartenant à un système culturel dont le signe caractéristique est qu'il peut questionner ses fondements. Cette continuité d'une rupture, nous semble-t-il, apparaît comme une forme socratique d'apprentissage : il n'y a pas de vérité ultime, il n'y a que des modes d'interrogation de la connaissance. Marcelo Maggi, qui sert de guide à Renzi dans cette initiation, se donne lui aussi une origine et donc un avenir. Il se réclame héritier de Pohan, auteur de cette phrase énigmatique qui figure l'histoire en mouvement : « *Let not the land once proud of him insult him now* »¹⁶³. Pohan, explique Maggi, « ¿ Se planteó un solo problema : cómo narrar los hechos reales ? »¹⁶⁴, mais cela n'est qu'une version parmi d'autres. « Il y a d'autres versions que tu dois connaître », lui dit-il ; il n'y a pas qu'un seul chemin. En ce sens, s'il y a une leçon à en tirer c'est bien celle-ci : se poser la question de l'histoire ne veut pas dire qu'on s'impose l'obligation de répondre à cette question, mais qu'on impose la nécessité de défendre le droit au doute. Le réel ne se raconte pas, il se problématise.

À partir de l'exposition de ce principe dialectique, apparaît une troisième possibilité pour le lecteur, qui est celle de lire le roman comme un roman se donnant comme raison d'être celle d'établir un réseau — des méthodes — de questionnements sur divers aspects de cette culture de la discontinuité qui est celle de la culture moderne, dont les bases objectives déterminées par les philosophes des lumières, et tout particulièrement par René Descartes, sont en question. (Il ne s'agit plus de savoir si Maggi est innocent ou

¹⁶³ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 17., en anglais dans l'original. « Faites en sorte que le pays autrefois fier de lui ne l'insulte pas aujourd'hui », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, pp. 17-18, en italiques dans le texte.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 19. « [...] ne se pose qu'un seul problème : comment raconter les faits réels ? », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 19.

non, si Renzi est un bon écrivain ou non. C'est d'autre chose dont traite le roman, tout en articulant une version sur la moralité du subversif qu'est Marcelo Maggi et sur l'apprentissage littéraire d'Emilio Renzi.)

Ce n'est pas par hasard que le roman comporte deux parties, dont la seconde s'intitule « Descartes » et dont la narration est en premier abord octroyé à Vladimir Tardewski, un migrant polonais. Parmi ces questionnements, celui de l'histoire équivaut, pas moins, à la remise en question de toute une philosophie, une culture — un *mode de vie*, selon Raymond Williams — : celle de la modernité.

Du point de vue de la temporalité, le propre de cette modernité est justement qu'elle se refonde *en permanence*. En même temps qu'elle se fait, elle se défait, car il n'y a pas de valeur plus importante dans cette culture que celle de la rénovation, de sorte que tout est neuf et tout est vieux, au sens de dépassé, et ce *en permanence*. Tardewski en fait un objectif personnel : « Sólo tiene sentido [...], lo que se modifica y se transforma »¹⁶⁵, dit-il.

Dans le roman, cette coexistence du vieux et du nouveau aboutit forcément à la question de l'histoire. Au fond, il s'agit de dire, avec Pageaux et Bloch, qu'il n'y a de vraie histoire que l'histoire contemporaine. Dire cela signifie, en quelque sorte, qu'on se donne des fondations nouvelles à chaque tour de force, ces fondations correspondant dans le domaine du langage à la notion d'interprétation.

L'homme moderne se découvre différent (ou prétend se découvrir) chaque jour, « différent » voulant dire ici « original ». Dans *RA*, Emilio Renzi remonte le temps depuis les origines jusqu'en 1976. L'histoire — dont on ignore toujours les méandres —,

¹⁶⁵ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 24. « [...] seul a un sens ce qui se transforme et se modifie », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 23.

commence là, et non pas ailleurs, dans le temps d'une diachronie, c'est-à-dire, dans le temps d'une rupture. En somme, pour Renzi, il faut chercher l'histoire dans le « temps intime ». Cette recherche résulte de la coïncidence de divers éléments, mais aussi de temps différents, car un temps est une somme de temps. Un texte est une somme de textes. « Te he dicho más de unavez, de un modo sin duda demasiado enfático o cómico, que la historia es la que para mí arma estas tramas »¹⁶⁶, dit Maggi à Renzi, pour lui expliquer comment l'historien qu'il est se confond avec le sujet de sa recherche, le vieux Enrique Ossorio, fondateur du Salon littéraire¹⁶⁷ en Argentine, dans le XIX^e siècle : « Estoy como perdido en su memoria, me escribía, perdido en una selva donde trato de abrirme paso para reconstruir los rastros de esa vida entre los restos y los testimonios y las notas que proliferan, máquinas del olvido »¹⁶⁸.

Dire que l'histoire commence en 1976 équivaut à dire que le temps commence dans la lettre de Maggi à Renzi et celle de Walsh à l'Argentine, dans la disparition de la fille de Walsh et la fuite de Maggi dans la clandestinité, dans le roman raté d'Emilio Renzi et dans la lettre réussie de Rodolfo Walsh, si réussie qu'elle l'a converti en martyr, lui permettant de dépasser son propre temps et de devenir mythe.

Dire que l'histoire commence en 1976 revient à dire que le temps n'a en vérité ni commencement ni fin, mais qu'il est toujours commencement et fin, et que tous les temps, comme le temps de Walsh, sont des temps mythiques. En ce sens, le roman nous offre la

¹⁶⁶ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 33. « Je t'ai dit plus d'une fois, de manière sans doute trop emphatique ou comique, que l'histoire pour moi est ce qui ourdit de telles trames », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 26-27. « Je suis comme perdu dans sa mémoire, m'écrivait-il, perdu dans une forêt vierge où j'essaie de me frayer un chemin pour reconstruire les traces de cette vie, au milieu des restes, des témoignages et des notes qui prolifèrent, machines de l'oubli », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 26.

possibilité de situer la question de l'histoire dans une multiplicité d'interprétations de *l'instant* et, par là, nous offre la possibilité de penser tous les instants, indépendamment de leur apparence, comme des instants historiques. « Hasta el tipo más insignificante, le digo, si dispusiera de un auditorio, podría fascinarnos con el misterio de su vida »¹⁶⁹, conclut Tardewski sur la relation entre événement et récit historique.

En conclusion, du point de vue de l'écriture, dans *RA* l'histoire apparaît aussi bien dans la littérature traditionnelle de l'écrivain traditionnel qu'est Emilio Renzi (celui qui rêve, comme le jeune Mario Vargas Llosa, de *réussir* dans la littérature et de vivre à Paris comme les *Eliot* et les *Hemingway*) et la littérature non traditionnelle, la non-littérature — si l'on veut bien —, les lettres intimes, les lettres publiques, une photographie tirée de l'album de famille. Il s'agit bien d'une historiographie qui peut commencer n'importe où et n'importe quand. Au moment de s'endormir, comme chez Proust, et de se sentir seul, ou au moment de publier un roman prétentieux (*La prolixité du réel*), et de se sentir seul aussi. L'histoire constitue le fil conducteur de l'œuvre et c'est bien à partir d'elle que le texte problématise la politique, la littérature, la mémoire et la philosophie. S'imposer donc la question de l'histoire, du point de vue du sujet, revient à se donner la possibilité de se penser en tant qu'individu, de se donner un instant de solitude, de se caractériser dans un cadre social déterminant.

¹⁶⁹Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 111. « Même le type le plus insignifiant, lui dis-je, s'il disposait d'un auditoire, pourrait nous fasciner avec le mystère de sa vie », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 111.

3.2 L'historien conservateur et le besoin d'interpréter autrement

Emilio Renzi, l'écrivain réactionnaire, reçoit de son oncle deux cadeaux : en plus de sa lettre, Maggi offre à Renzi une photo, datant de 1941, date de la naissance de Renzi, et « [...] transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato¹⁷⁰ », explique Renzi au lecteur.

We had the experience but missed the meaning,
an approach to the meaning restores the experience.

Cette citation du poète américain T. S. Eliot tisse des liens inextricables entre le devenir fictionnel d'Emilio Renzi et sa signifiance dans l'univers du lecteur en tant qu'auteur « réel », car elle réfléchit justement sur cet aspect du processus littéraire : elle est à l'origine de l'écriture de *RA* qui, en conséquence, apparaît comme le texte alternatif, le contre-texte de *La Prolixité du réel* qui devient ainsi le texte officiel, le récit traditionnel de l'histoire conservatrice de la famille Renzi.

Cette citation constitue en plusieurs degrés une thèse, d'une part, sur le fait historique et, d'autre part, sur le langage ; Eliot nous apprend que les faits sont en eux-mêmes insuffisants, et que l'importance de l'expérience réside dans la quête de sens. Une expérience sans quête de sens est une expérience stérile. Par ailleurs, elle signale le mouvement de l'individu, l'expérience n'est pas la seule à être « *restored* », c'est bien le sujet qui est rétabli lorsqu'il est dépositaire de cette vérité herméneutique. Être rétabli, à ce point de l'apprentissage, signifie être décentré, comme Marcelo Maggi, protagoniste

¹⁷⁰ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 13. « [...] les deux lignes du poème anglais qui servent maintenant d'épigraphe à ce récit », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 13.

de ce qu'il appelle la débâcle. Le sujet qui écrit à partir de la certitude est incapable de dénicher le sens de l'expérience, alors que l'écrivain qui écrit à partir de l'isolement — voire, de l'exil — peut envisager, au moins, la possibilité de démonter la structure abolie par le discours officiel. Ainsi commence le périple du sujet qui s'interroge sur l'existence de l'histoire.

Emilio Renzi, dans *La Prolixité du réel*, voulait raconter ce qu'était, pour lui, la vraie histoire de son oncle Marcelo Maggi. Son effort inutile aboutit à un contresens : sa vérité n'est pas la vérité de Maggi, elle est seulement l'expression d'un désir personnel de restauration morale ; son texte, en définitive, se veut « utile » envers l'histoire de Maggi qui est, en somme, la sienne. Sa version de l'histoire de Maggi donne un récit qui élimine les conflits de départ. Maggi, dans *La Prolixité...* apparaît comme un mari irréprochable, un homme sans conflits. En somme, le texte de Renzi, « change le passé » de Maggi, et cela est inacceptable.

En vertu de quels principes Renzi change-t-il le passé de son oncle ? Quelles institutions veut-il défendre ? Est-ce nécessaire ?

Renzi travaille avec les « relatos familiares¹⁷¹ », mais aussi, avec les éléments d'une tradition culturelle : il se déclare, à l'instar de son oncle, non intéressé par l'« histoire » littéraire ; il se prétend apolitique et voit dans ce qu'il appelle le « style » la possibilité d'une appartenance culturelle¹⁷², uniforme et, finalement, sereine. Son but est de rassembler les morceaux de son univers personnel, leur donner une forme homogène ; en somme, son but est de constituer une image *certaine* de son existence.

¹⁷¹ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 18. « récits de la famille », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 18.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 19-20.

Maggi, qui se veut historien « amateur », conteste ce procédé : il revendique la « débâcle » comme horizon de l'histoire. « Hay que hacer la historia de las derrotas ¹⁷³ », dit-il. Il faut contester l'autorité : « Tout est apocryphe », lance Maggi. « No se debe permitir que nos cambien el pasado ¹⁷⁴ ».

La dignité de l'homme est d'être précisément en conflit, d'entretenir des rapports de force avec les autres, aussi bien au niveau personnel qu'au niveau social et politique. Maggi se veut un « radical » capable d'entrer en dissidence avec son milieu et avec les institutions de sa société : de fait, il dénigre l'institution du mariage en « trahissant » sa femme qui porte le nom banal d'Esperancita ; il dénigre l'héritage économique, en dilapidant l'argent d'Esperancita ; il dénigre les castes sociales, en abandonnant l'exercice du droit au profit de l'enseignement public ; en somme, Marcelo Maggi agit en subversif bousculant valeurs et institutions, à la quête de la situation susceptible de lui conférer la condition de dissident et de marginal. Cette condition de marginal, c'est-à-dire de vaincu, lui vaut la possibilité de s'éloigner du centre qu'est Buenos Aires (il s'« exile » à Corrientes, Entre Ríos) et de restaurer non pas son histoire personnelle, mais sa condition humaine qui suppose, justement, le fait d'être en état de dissidence permanente. « Si estuve preso y si salí en los diarios fue porque soy radical [...] ¹⁷⁵ », dit Maggi.

Au contraire, Emilio Renzi n'est pas un radical, ou en tout cas, pas un défenseur radical d'une cause politique quelconque. Il appartient à une classe politique de par ses

¹⁷³ *Ibid.*, p. 17. « Il faut faire l'histoire des débâcles », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17. « Nous ne devons pas permettre qu'on change notre passé », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁵ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 17. « Si j'étais en prison et si on a parlé de moi dans les journaux, c'est parce que je suis radical [...] », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 17.

origines, l'histoire du pays lui revient en tant qu'héritage de classe (« [...] Esperancita estaba emparentada con el general Uriburu¹⁷⁶ » explique Renzi. Aussi, il défend les valeurs individuelles et familiales. Il prétend défendre l'honnêteté (l'honneur) de l'oncle, pour restituer, dans une certaine mesure, l'honneur de la famille ; pour lui, la vérité n'est pas une condition de fait mais une condition sociale, c'est-à-dire un acte discursif, une manière de dire, un « style », une « identité ». Ce n'est certainement pas une question de valeurs, au sens éthique du terme. C'est une question de reconnaissance. Renzi envisage la littérature comme un instrument social, dont la valeur éthique fondamentale est de servir les intérêts personnels. Être écrivain est, en quelque sorte, un moyen d'être reconnu. Renzi se veut un écrivain du XIX^e siècle, un écrivain qui a son mot à dire ; la littérature représente pour lui une opportunité de consécration, la littérature comme objet social de la culture des masses. Il écrit : « No hubo otra tragedia en la historia de mi familia ; ningún otro héroe digno de ser recordado¹⁷⁷ ». La littérature et ce qu'elle raconte ne compte pas par ce qu'elle met en question mais par ce qu'elle *rend digne*. Renzi utilise Maggi comme Warhol utilise Marilyn Monroe : pour se faire une place dans cet espace de la consécration que l'autre, malgré tout, représente. En somme, Renzi est, vis-à-vis de Maggi, celui qui trahit sa conscience historique ; il sert, comme dit Benjamin, les pouvoirs en place, qui appellent cela « l'héritage culturel de l'humanité »¹⁷⁸.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 15. « [...] Esperancita était une parente du général Uriburu », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁷ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 13. « Il n'y eût pas d'autre tragédie dans l'histoire de ma famille ; aucun autre héros digne de mémoire », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Ecrits français, op.cit.*, p. 343.

Renzi se situe dans la tradition de l'autre et prétend réincorporer son oncle Maggi dans cet héritage culturel, alors que ce dernier s'identifie, suivant les mots de W. Benjamin, à un historien matérialiste, c'est-à-dire à quelqu'un qui « est tenu de brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire¹⁷⁹ ». Plus qu'un écrivain, Renzi, en tant qu'auteur de *La Prolixité du réel*, est un conservateur dans les deux sens du terme : en tant que gardien des objets de la culture et aussi en matière de politique. « Il n'y eut pas d'autre tragédie dans l'histoire de ma famille ; aucun autre héros digne de mémoire¹⁸⁰ », raconte Renzi, comme si seulement l'« anormal » était « intéressant » : Renzi est un auteur qui cultive le spectacle, au sens où Theodore Adorno le dénonce : Renzi conserve les apparences et nie l'évolution comme principe existentiel ; il nie le temps. Et sa rencontre, des années après, avec son oncle, déclenche la question de l'histoire qui, comme nous l'avons constaté, est la question de l'interprétation. Qu'est-ce qui est racontable, comment identifier ce qui est digne d'être dit ?

3.3 Le rendez-vous manqué déclenche l'énigme de l'héritage

Nous avons dit que le propre de la question de l'histoire est une remise en cause un système de signification, celui de la modernité. Ceci dit, elle ne cesse d'être en elle-même une question *moderne*. Annoncer, comme Hegel, repris par Francis Fukuyama, la fin de l'histoire, implique une réflexion à partir de l'axe du progrès et du renouveau... comme si la modernité était en quelque sorte un champ de bataille dont il est impossible de

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 343.

¹⁸⁰ Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 13.

s'échapper. Partant de la philosophie européenne, on peut tout dire sur la fin de l'histoire, mais dans l'histoire elle-même ; le sujet qui s'intéresse à l'histoire est un condamné à perpétuité. Car l'histoire, nous dit Jean Paul Sartre « ne peut exister comme histoire (même morte) qu'à l'intérieur d'une autre histoire (aujourd'hui morte ou vivante) qui sert de médiation à la nôtre : Mayas — Espagnols — contemporains. En conséquence, le mode de relation qui perpétue *une* histoire dans l'Histoire est lui-même historique (cela veut dire qu'il évolue). Il y a des histoires mais ces histoires sont chacune l'Histoire (même mortes et reprises au passé). L'Histoire (temporelle) en appelle à la temporalité comme la conscience à la conscience : elle ne peut être comprise et ressuscitée (par son exploitation pratique) qu'à travers une praxis historique se définissant elle-même par son développement temporel. »¹⁸¹

Les Soldats de Salamine ne confirme pas cette hypothèse, mais ne la dénie pas non plus. Le roman de Cercas, qui traite du retour à l'histoire et du devoir de mémoire, ne se contente pas d'élaborer une thèse sur ce retour et sur cette pratique, notamment parce que le roman met en question les procédés de l'un et de l'autre justement parce qu'il se fait sur une aporie de départ : l'histoire (la littérature) dérange autant qu'elle sauvegarde. C'est bien par ce mouvement dialectique que l'auteur constitue son roman. La thèse de départ, celle de la rédaction d'un récit historique car l'auteur déclare un manque d'imagination, est remplacée par un second postulat : l'historiographie traditionnelle est impersonnelle et ne peut rendre compte que des faits historiques, mais pas vraiment du sens de l'histoire en relation avec les individus et la société. La contradiction entre ces

¹⁸¹ Jean Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique* (tome II), *L'intelligibilité de l'Histoire*, (inachevé), Paris, Gallimard, 1985, p. 456.

deux postulats dérive vers un troisième constat : puisque le roman est à la fois le médiateur de cette réflexion et qu'il en constitue la preuve, on peut conclure que le sens de l'histoire comme celui de la littérature d'ailleurs, n'est en aucun cas exclusif de l'Histoire et de la Littérature, de l'institution historique ou littéraire.

SDS, comme *RA*, est un roman sur l'erreur, et même, sur le non voulu. Nous nous demandons avec Emilio Renzi s'il y a une histoire à raconter, mais nous nous demandons aussi s'il ne s'agit pas d'autre chose que d'histoire, de quelque chose qu'on ne connaît plus mais qui se tient là, d'une manière étrange, à nous parler. Renzi et Cercas – le personnage, bien sûr – se posent au départ de leur recherche la question de l'histoire comme une question *originale* ; les deux sont de faux écrivains qui attirent, au premier abord, l'histoire vers la littérature et non inversement. *La prolixité du réel* et *Les Soldats de Salamine*, les romans initiaux qu'ils écrivent, présentent l'Histoire dans le premier cas, comme un outil de revendication, et dans le deuxième cas, comme un remède à la médiocrité personnelle. En aucune manière il ne s'agit de l'Histoire comme un système de relations.

Inversement, *SDS* et *RA* sont des romans qui attirent la Littérature vers l'Histoire en ce sens qu'ils posent la question de l'Histoire en tension avec le langage comme instrument à la fois de mimésis de la nature, comme dit Aristote, et comme instrument de l'imagination. Il apparaît que le sujet de l'histoire — Renzi et sa famille, Cercas et l'Espagne — confronté à ce fonctionnement ambivalent de l'Histoire se voit compromis dans un débat qui confronte le plus profond de son être. Amener la littérature vers l'histoire résulte donc dans le questionnement profond du sujet de l'Histoire. Sartre

appelle cela « le mouvement dialectique de la compréhension »¹⁸² qui consiste à dire que le sujet qui croyait en l'Histoire comme une ressource immanente à sa condition d'être humain, ne peut trouver en elle, l'Histoire, que le sens de sa condition d'être en changement perpétuel. Si l'expérience de l'histoire est utile vis-à-vis de l'individu c'est qu'elle, de son propre fait, ne peut lui renvoyer l'image d'un être essentiel, dit Sartre, mais en permanent processus de changement. Les personnages Javier Cercas et Emilio Renzi rendent compte de cette proposition chère à l'histoire des annales.

Nous pouvons donc dire que rapprocher la Littérature de l'Histoire permet de poser ces questions de la condition de l'Histoire et de la condition de celui qui la pratique et qui, de ce fait, se donne aussi un caractère déterminant, qui est celui de n'est pas *être-soi*.¹⁸³ De fait, ces deux romans mettent en scène cette discussion que les différentes écoles d'Histoire mènent depuis la fin du XIX^e siècle et qui se traduit dans la sphère littéraire de manière marquante, ne serait-ce que par le développement du réalisme.

Rafael Sánchez Ferlosio (1927) est un des protagonistes de ce débat en Espagne. Et il est aussi à l'origine de l'enquête qu'entreprendra le journaliste Javier Cercas. Ferlosio, est-il utile de le rappeler, est aussi un écrivain espagnol très populaire¹⁸⁴ et il est

¹⁸² *Ibid.*, p. 455.

¹⁸³ Amener la littérature vers l'histoire suppose critiquer tout essentialisme culturel. L'homme n'est pas essentiellement un, pourrait-on dire. Sartre écrit à ce propos : « L'Histoire est essentielle à l'homme dans la mesure où elle fait de lui l'intelligible non-essentiel. L'homme n'est jamais essentiel (sauf au passé). Il est en lui-même *être-autre* (parce qu'il se fait intériorisation du monde) mais cet *être-autre* ne présuppose pas qu'il y ait un *être-soi* barré par en dessous. L'être-soi, c'est justement la reprise de l'être-autre. ». *Ibid.*, p. 455.

¹⁸⁴ Rafael Sánchez Ferlosio obtint le Prix Cervantes en 2004 pour l'ensemble de son œuvre qui compte parmi ses titres : *El Jarama* (1955) et *El Testimonio de Yarfoz* (1988). Javier Cercas avec Miguel Delibes, Fernando Savater et Fernando Rojas présentèrent sa candidature au jury.

tenu en Espagne pour le rénovateur de la littérature du pays. Dans RA, ce rôle correspond à Marcelo Maggi qui se définit comme un « ex-avocat qui enseigne l'histoire argentine¹⁸⁵ », ou comme un « historien amateur ». Ni Ferlosio ni Maggi ne sont des historiens à proprement parler, mais ils animent le débat dans des contextes similaires. Ferlosio, fils de Rafael Sánchez Mazas, l'écrivain phalangiste, est un contestataire du régime de Franco, comme Maggi est un contestataire de la dictature. L'histoire pour eux est l'objet d'une dispute fondamentalement politique.

L'idée du roman d'Emilio Renzi provient d'un rendez-vous manqué avec son oncle. De même, le roman de Cercas provient (sic) d'un rendez-vous manqué avec Ferlosio au moins sur deux aspects : d'une part, celui-ci se refuse à traiter les sujets que le journaliste Cercas lui propose et, d'autre part, il introduit, dans ce refus, deux éléments déterminants du récit à proprement parler : le titre du roman et l'histoire de son père, l'écrivain Sánchez Mazas.

Tel que l'a remarqué Javier Cercas et la critique qui s'occupe de son œuvre, les essais de Ferlosio apparaissent comme une référence pertinente dans l'analyse de son travail littéraire, car Cercas comme Ferlosio interrogent la condition de l'écrivain et les rapports du langage au réel.¹⁸⁶ Ainsi, l'histoire des Soldats de Salamine émerge dans le roman comme une fausse réponse à une question portant sur des techniques littéraires (la différence entre personnages de « caractère et de destin »...), et l'histoire sur Sánchez

¹⁸⁵ Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, op. cit., p. 18.

¹⁸⁶ Voir : Silvia Carcamo, « El ensayo de Sánchez Ferlosio como intertexto en la ficción de Javier Cercas » (La Ficcionalización de la crítica en la Literatura Española actual) in <http://biblioteca.universia.net/>.

Mazas, à partir de quelque chose que Cercas dit ne plus se rappeler et qui pour le lecteur est tout à fait évident : Ferlosio raconte l'histoire de Sánchez Mazas comme il aurait pu raconter n'importe quelle histoire, certes, mais il raconte l'histoire de Sánchez Mazas parce que Sánchez Mazas n'est autre que son père. Cette question est d'autant plus importante que le roman, en fin de compte, finit par construire, moyennant une structure miroitée, des séries successives de récits filiaux, et plus concrètement, des récits *père / fils, fils / pères*. Il n'y a pas d'histoire hors de l'Histoire, même si les histoires se côtoient comme se côtoient les opposants.

En d'autres termes, deux des aspects centraux du livre arrivent de manière arbitraire et à *rebrousse poil*, pour reprendre les termes de Benjamin : alors que Renzi s'approprie l'histoire de son oncle maternel, Cercas s'approprie l'histoire de l'écrivain qui a contesté le *statu quo*. Par un phénomène tout à fait paradoxal, Cercas devient le fils de Sánchez Mazas, l'écrivain espagnol que l'Espagne postfranquiste a préféré refouler.

Ces deux rendez-vous manqués deviennent alors, par cette inversion, des rendez-vous marquants, marqueurs de l'identité de ces narrateurs, voir même, de ces écrivains. Sánchez Mazas, le fasciste, est aussi espagnol que Marcelo Maggi, le subversif, est argentin. On ne choisit pas son passé.

Ferlosio, l'auteur de *El Jarama*, développe l'histoire de son père devant le journaliste qui est venu lui poser d'autres questions. L'histoire de Sánchez Mazas s'impose au lecteur qu'est Cercas de manière définitive car il la reprendra dans le roman mot à mot, non plus comme une anecdote quelconque mais comme un document historique. Les faits se suivent, les détails aussi : « Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó : « ¡Por aquí no

hay nadie! », dio media vuelta y se fue ¹⁸⁷». Ensuite, son histoire est reprise par plusieurs personnages, tantôt des auteurs anonymes, tantôt des auteurs connus du lecteur : Ferlosio, d'abord, puis par l'intermédiaire de divers témoins et historiens espagnols, pour finalement terminer avec la version développée par l'auteur lui-même. Ce passage constitue un des traits caractéristiques de cette recherche, traits que l'on retrouve d'ailleurs aussi dans *RA* et *LDS*, des romans dont la structure correspond à la définition de Sartre.

Il y a en effet une sorte de « marché de la parole », un processus de médiation qui tisse des points de jonction entre plusieurs histoires à la fois. Si Ferlosio apparaît dans le roman, ce n'est pas exclusivement pour que le lecteur découvre son histoire familiale. La présence de Ferlosio rend possible l'apparition de Roberto Bolaño, l'écrivain expatrié du Chili et réfugié d'abord au Mexique, puis en Espagne.

Il en résulte que Bolaño est, en quelque sorte, tributaire de Ferlosio. L'histoire de l'un dépend de l'histoire de l'autre. Dans le même registre que Ferlosio devient protagoniste de l'histoire de Cercas, Roberto Bolaño surgit dans le roman. Alors que pour le journaliste Cercas l'écriture sur Sánchez Mazas s'avère un échec, et qu'il abandonne le projet d'en faire un livre, il se met de nouveau dans une situation d'infériorité par rapport aux discours historiques conventionnels : il reprend son poste de journaliste. Or, c'est à partir de là que Roberto Bolaño apparaît dans le roman. Ferlosio représente au début de l'histoire une alternative à l'écriture journalistique, dans la carrière de Cercas, Bolaño relance les doutes de l'apprenti écrivain qu'est Javier Cercas. Bolaño et Ferlosio sont, a

¹⁸⁷ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 20. « Mon père racontait que le milicien était resté à le regarder quelques secondes et qu'ensuite, sans le quitter des yeux, il avait crié : 'Par ici, il n'y a personne!', puis il avait fait demi-tour et était parti », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 17.

priori, le même. Le récit montre bien ce système de correspondance, de médiation, entre contenus de diverses origines, certes, mais rapprochés par le fait du récit littéraire, pour participer d'un même phénomène, ce que l'on peut appeler « le roman contemporain ».

Par ce procédé nous comprenons mieux le sens de ce principe qui consiste à dire que tout récit fait partie d'un autre récit, qu'il n'est pas possible de faire de la littérature en dehors de la littérature, ni de l'histoire en dehors de l'histoire. Et qu'il est probablement insensé de critiquer l'histoire par delà sa réalisation.

L'histoire du père (Sánchez Mazas) reprise par le fils (Sánchez Ferlosio) est équivalente au récit du narrateur repris par le lecteur. S'il y a bien une histoire, cette histoire est l'objet d'une utilisation sociale ; les histoires, par exemple celle de l'exécution de Sánchez Mazas, tissent des liens en dehors de leur univers intérieur. Elles créent des liens dans le temps. En conclusion, la question n'est pas seulement de savoir s'il y a une histoire, mais surtout s'il y a besoin de tisser des liens dans le temps, au travers du temps.

Cercas parle de tradition dans son roman. De se donner une histoire, une continuité et, comme nous l'avons remarqué, une rupture. Mais il n'y a pas que Cercas qui parle de cela : Marcelo Maggi, dans *RA*, réagit à l'écriture d'Emilio Renzi, son neveu. Il dit : « Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares. Regla de oro para los escritores debutantes: si escasea la imaginación hay que ser fiel a los detalles. Los detalles: la turra de mi primera mujer, boquita fruncida, se le veían las venas bajo la

piel traslúcida ». ¹⁸⁸ Et dans *LDS*, la question des ascendants constitue le motif même de la narration. Les détectives sauvages sont à la recherche d'une tradition autre, une ramification de l'histoire de la littérature quasiment inexistante. Se donner une tradition, donc se donner une rupture... Cercas rompt avec le journalisme, mais il rompt aussi avec la littérature comme fiction, et finalement il rompt avec l'histoire comme récit réel des événements publics. Ces trois ruptures permettent l'apparition d'autres questions que la question de l'histoire ou de la littérature, comme s'il s'agissait de se situer dans un canon autre, un canon qui n'en serait pas un. Un contrefait.

Or, cette tradition peut ne pas être une tradition moderne, c'est-à-dire, une tradition fondée au moins sur l'idée de l'innovation permanente. Il existe peut-être bien une issue lorsqu'on se pose la question de l'histoire, une porte qui nous permet d'échapper aux pièges de cette civilisation marquée par le délire du progrès. Cela est peut-être une des fins de la fiction, d'être, ou d'ouvrir, une porte vers l'autre. Le désert. Bref, une poésie qui ne serait pas le résultat seulement d'une rupture avec le cadre esthétique ou épistémologique de la littérature et de l'histoire, mais une rupture sans cassure, une rupture qui serait en tous les cas, nostalgique, oui, au moins nostalgique. Il ne s'agit pas au fond de faire, mais d'apprendre quelque chose. La citation de T.S. Eliot y est pour beaucoup :

We had the experience but missed the meaning,
an approach to the meaning restores the experience.

¹⁸⁸ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 16. « Jamais personne n'a fait de bonne littérature avec des histoires de famille. Règle d'or pour les écrivains débutants : si l'imagination fait défaut, il faut être fidèle aux détails. Les détails : cette canaille aux lèvres pincées qu'était ma première femme, on lui voyait les veines sous la peau translucide », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 16.

Cela explique le rendez-vous manqué entre Ferlosio et son pupille Javier Cercas, la fausse rencontre entre le neveu Renzi et son oncle Marcelo Maggi. La littérature n'est pas le but, mais elle constitue l'unique moyen de faire cette découverte. Nous disons bien la littérature, mais on pourrait dire aussi, plus amplement, le langage et, même, le non langage. Le silence. Ou carrément la révolution.

Dans *RA*, nous trouvons plusieurs exemples qui illustrent cette tension entre modernité et tradition, entre histoire et littérature. Dans la première partie du roman qui raconte les liens familiaux de Renzi, Maggi, la famille Ossorio, Maggi introduit à Renzi les idées de son « ami polonais » Vladimir Tardewski, « qui est un as [des échecs], il jouait avec le prince Alekhine et James Joyce à Zurich », raconte Maggi à propos de cet homme immigré en Argentine entre les deux guerres.

Renzi s'initie à la littérature pour prendre connaissance de la réalité qui l'entoure, d'abord, et de l'histoire du monde, en suite. La littérature, en tant qu'activité, a lieu en quelque sorte en dehors du texte aussi. Il y a un aspect de la littérature hors-texte qui devient évident dans ce roman d'apprentissage.¹⁸⁹

Roberto Bolaño poursuit ce même chemin dans *Les détectives sauvages*, où la notion d'héritage et de rupture sont indissociables. Le récit surgit d'un besoin initial, celui de l'apprentissage du métier d'écrivain. Les personnages apparaissent enveloppés par cette condition qui s'avère, dès le départ, insuffisante. « Entonces comenzó la batalla »¹⁹⁰,

¹⁸⁹ « Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas. » Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p11. « Il me semble évident qu'il y a des territoires de la réalité, les rapports de domination et d'oppression par exemple, qui ne tiennent pas seulement du discours. Les rapports de domination sont matériels et c'est sur eux qui s'établissent des rapports discursifs ».

¹⁹⁰ Roberto Bolaño, *LDS*, *op. cit.*, p. 15. « Alors la bataille a commencé », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 17.

explique García Madero sur le conflit qui oppose les poètes réal-visceralistes à ses confrères, les écrivains mexicains, représentés par Alamo, le directeur de l'atelier d'écriture. « Los real visceralistas pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Alamo; éste, a su vez, trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas, siendo apoyado en el embate por cinco miembros del taller, es decir por todos menos un chavo muy delgado que siempre iba con un libro de Lewis Carrol [...] ».¹⁹¹

Il y a dans *LDS* de toute évidence, un conflit entre le savoir littéraire et les connaissances existentielles, tout comme il y a un clivage entre l'écriture et l'écriture dans l'expérience de Renzi, dans *RA*. Lima, Belano et García Madero sont des lecteurs avérés de la littérature en général, et plus particulièrement, de la poésie. Mais ils sont aussi des connaisseurs sans expérience. Le roman se fonde dans cette double contradiction ; d'une part, il s'agit de faire l'expérience pratique des connaissances théoriques et, d'autre part, il s'agit de découvrir l'inconnu. Ces deux possibilités sont évidemment antinomyques, ainsi, la logique ignorance / apprentissage s'avère inutile : de fait, les personnages semblent immergés dans le devenir des actions, moins que décidés à changer ou à marquer l'histoire, leur histoire et l'histoire des autres.

García Madero, qui est l'intermédiaire entre le lecteur et les poètes réal visceralistes, décrit la forme qu'emprunte la destinée des personnages, alors que l'aventure formelle de l'apprentissage littéraire paraît définitivement inutile : « Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigirse hacia mí. [...] Supe que siempre había

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 15. « Les réal-visceralistes ont mis en cause le système critique dont usait Alamo ; celui-ci, à son tour, a traité les réal-visceralistes de surréalistes de pacotille et de faux marxistes, secondé dans l'attaque par cinq membres de l'atelier, c'est-à-dire par tous sauf un gars très maigre qui se promenait toujours avec un livre de Lewis Carroll [...] », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 17.

querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe. Oí un disparo o algo que parecía un disparo. Nos han disparado, hijos de la chingada, dijo Lupe. Me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba la tristeza del mundo. »¹⁹²

À partir de ce moment là, tout se brise. Les personnages, on le sait, basculent dans une histoire qui n'en est pas une, mais plusieurs. Le roman rend compte de cette situation, en présentant, à partir de cet instant de rupture, le témoignage de plusieurs personnages sur le devenir de Belano et Lima. À travers ces témoignages nous découvrons deux réalités, l'une, qui est évidente, c'est que le roman correspond à l'assemblage de ces voix diverses. Que ces voix, ensemble, constituent le récit de la vie de ces jeunes hommes qui désirent devenir poètes. La deuxième découverte, qui n'est pas moins importante, porte sur le contenu de leurs vies. *Les détectives sauvages* apparaît alors comme le récit biographique de deux auteurs dont l'œuvre, ultérieurement, pourra être sous la main du lecteur. Ainsi, nous avons, d'une part, la contestation d'un procédé (comment devenir écrivain à partir des années 1970) et, d'autre part, la confirmation de cette contestation (on devient écrivain en vivant la vie telle qu'elle se présente).

García Madero en tire la conclusion :

¹⁹² Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, pp. 136-137. « J'ai vu sortir de la Camaro les deux voyous et je les ai vus se diriger vers moi [...]. J'ai su que j'avais toujours voulu m'en aller. Je suis monté et avant que je puisse refermer la portière Ulises a accéléré d'un coup. J'ai entendu un coup de feu ou quelque chose qui ressemblait à un coup de feu. Ils nous ont tiré dessus, ces fils de pute, a dit Lupe. Je me suis retourné et à travers la vitre arrière j'ai vu une ombre au milieu de la rue. Sur cette ombre, encadrée par la vitre strictement rectangulaire de l'Impala, se concentrait toute la tristesse du monde », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 193.

3 de febrero

Lupe me ha dicho que somos los últimos real visceralistas que quedan en México. Yo estaba tirado en el suelo, fumando, y me la quedé mirando y le dije no jales.¹⁹³

¹⁹³ *Ibid.*, p. 606. « **3 février**/ Lupe m'a dit que nous sommes les derniers réal-viscéralistes qui restent au Mexique. Moi j'étais couché par terre, en train de fumer, et je me suis mis à la regarder puis je lui ai dit ne pousse pas », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 872.

4. L'ange de l'histoire qui défie le progrès

Poser la question de l'histoire correspond à mettre en question la notion de l'« être historique », l'être historique en correspondance avec le genre humain, c'est-à-dire comme une définition de la condition historique des femmes et des hommes¹⁹⁴. Poser la question de l'histoire, telle que Benjamin la propose dans son essai *Thèses sur l'histoire*¹⁹⁵, suppose la critique à la fois d'une méthode, la discipline de l'histoire, et d'une condition, celle du sujet *historien*, du narrateur.

La question de l'histoire n'est pas une question moderne¹⁹⁶ ; comme celle de la mémoire, c'est une question classique. C'est une question de toujours, ou il faudrait dire

¹⁹⁴ Voir Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, México, Ediciones Era, 2006, p. 131. Dans ce texte, le philosophe équatorien analyse plusieurs écrits de Walter Benjamin, dont les *Thèses sur l'histoire*. Pour lui, cet essai sur « las condiciones de posibilidad del discurso propio del historiador », implique « toda una definición de la historicidad del género humano » (« Une définition de l'historicité de la condition humaine »). Il remarque : « El ser humano es histórico porque las acciones que emprende cada una de sus generaciones [...] comprometen a las generaciones siguientes » (« L'être humain est historique car les actions que chaque génération entreprends [...] impliquent les générations suivantes »).

¹⁹⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Ecrits français*, *op. cit.*

¹⁹⁶ Le discours d'acceptation du Prix Cervantes par Sánchez Ferlosio trace le parcours qui sépare sans séparer vraiment l'histoire classique et l'histoire contemporaine. Voici l'extrait : « Los grandes historiadores o filósofos de la historia, en especial los fundadores de la historia universal - Polibio y 20 siglos más tarde el propio Hegel, vinieron a reconocer virtualmente lo mismo [...] : violentaron lo contingente y lo sometieron a la necesidad, para darle a la historia un sentido, un argumento, que la hiciese racional y comprensible. Así, Polibio elevó el destino, como plan teleológico de la totalidad, a único y supremo portador y dador de sentido. El 'genghiskanesco' Hegel, por su parte, [...] lo hace con soberana indiferencia o hasta olímpico desprecio hacia lo contingente y lo particular. En un lugar de su obra dice así: 'Dios rige el mundo, y el contenido de su gobierno y el cumplimiento de su plan constituyen la historia universal. La filosofía no aspira a otra cosa más que a comprenderlo, pues sólo lo que de este plan se lleva a efecto tiene realidad, no siendo más que corrupta existencia cuanto no sea conforme a ello. Ante la luz de esta idea divina, que no es mero ideal, se desvanece todo lo aparente, como si el mundo fuera un acontecer demente

de tous-les-jours : dire de « tous-les-jours » est important car la question de l'histoire est en effet une question de la durée.

La question de la littérature est aussi une question de la durée en ce sens que le discours littéraire opère dans un cadre culturel qui la détermine comme telle. D'une certaine manière, on peut répéter avec Jorge Luis Borges que l'on continue à écrire le *Don Quichotte* par delà Miguel de Cervantes, sa vie, son existence et sa signature. L'histoire du roman moderne serait en effet la somme de toutes les versions, plus au moins proches, de l'original, et plus exactement du cadre de référence établi en 1604 lors de la première publication du livre d'aventures de don Quichotte. En tout cas, il n'est pas dépourvu de sens de dire que l'auteur du *Don Quichotte* s'appelle aussi bien Cervantes que Cid Hamet Ben Engeli, ou Pierre Ménard ou Franz Kafka. Ce dire provocateur l'est d'autant plus qu'il se confirme dans le texte original où la question de l'auteur et du narrateur soutient le récit. Or, cette question qui se donne dans la durée, se donne dans ce qu'on pourrait appeler le « temps d'une tradition », qui n'est autre que le temps d'un accord culturel. Cet accord, de toute évidence, constitue un accord problématique du point de vue de ce que l'on considère comme la culture moderne, en ce qu'il se postule comme une norme là où la norme même, par définition, est une valeur en suspens. Cette

y necio'. ». Rafael Sánchez Ferlosio, *Cárcel y destino*, discours prononcé lors de la réception du Prix Cervantes 2004, version pdf., dans

www.uah.es/universidad/premio_cervantes/documentos/discurso_ferlosio.pdf

« Les grands historiens ou les philosophes de l'histoire, en particulier les fondateurs de l'histoire universel – D'abord Polibio et 20 siècles plus tard Hegel, ils ont reconnus virtuellement la même chose (...) : ils n'ont pas respecté le contingent le soumettant au besoin, pour donner à l'histoire un sens, un argument qui la rendrait rationnelle et compréhensible. Ainsi, Polibio éleva la destinée, en tant que plan téléologique de la totalité, à seul et unique porteur de sens. Hegel, ce gengiskhanide, quant à lui, n'a pas respecté le contingent et le particulier de par son indifférence et mépris olympique. Il dit quelque part dans son œuvre : « Dieu commande sur ce monde, le contenu de son gouvernement et l'accomplissement de son plan constituent l'histoire universelle. La philosophie n'a d'autre ambition que de le comprendre, car uniquement ce de ce plan qui se fait à une réalité, alors que tout ce qui ne s'accomplit pas n'a qu'une existence corrompue. Devant cette idée divine, qui n'est pas juste un idéal, tout ce qui est apparent se défait, comme si le monde était un devenir dément et obtus. ».

valeur en suspens est suspecte, ambiguë et contradictoire aux yeux d'une culture, celle de la modernité, qui se déchiffre dans la condition incontestable du progrès.

Poser la question du sujet de l'histoire, donc telle que la pose Walter Benjamin, vise à la fois la norme du récit dont il se pense originaire ou dépositaire, et conteste le devenir d'un modèle culturel, dans le cas de Benjamin, le modèle culturel moderne fondé sur les bases du récit *sur l'histoire* au service du progrès. Dans cette même direction, nous pouvons dire que *Respiration artificielle* et *Les Soldats de Salamine*, étant de romans *sur l'histoire*, et plus exactement sur l'histoire et la narration de l'histoire, sont voués à contester le contenu même du modèle culturel dans lequel ils existent, sa méthode et son énonciation. Le récit parallèle de cette remise en question se trouve dans *Les détectives sauvages* où Roberto Bolaño présente un cas de figure de ce que cela implique : comme dans le *Don Quichotte*, en mettant en doute la question l'histoire de la littérature apparaît la possibilité claire et incontournable de se donner un lieu dans cet univers culturel dont la principale caractéristique est qu'il est en suspens.

En somme, la question de l'histoire posée dans l'espace du récit de fiction, le roman, entraîne une dialectique qui lui est propre : le temps moderne étant une figure du chantier en construction, la dispute de ce dogme, qui est un dogme culturel, nous oblige paradoxalement à reconsidérer notre situation dans le monde.

Pour ce faire, toujours en réfléchissant aux *Thèses* de Walter Benjamin, et puisque l'histoire apparaît comme une discipline co-substantielle au modèle culturel dominant, il faut concevoir un lieu, une sorte d'espace *sui generis*, un espace alternatif du point de vue de ses capacités de signification et aussi de production discursive, capable de produire son propre et son contraire. Comme dans les théories de Dorrit Cohn, un espace qui *parle*

à la fois de l'un et l'autre, d'abord, mais également comme un espace de production de sens capable de cacher et de montrer à la fois l'un et l'autre, car le propre de cet espace serait, finalement et fondamentalement, de produire du *suspect*¹⁹⁷. Piglia, dans *Respiration artificielle*, imagine un espace où le lecteur regarde le personnage qui, à son tour, le regarde aussi. C'est l'espace de l'aboutissement de la déconstruction de la scène première et ultime, celle de l'écriture, celle de la lecture :

Estoy tranquilo. Pienso: he descubierto una incomprendible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad. Tengo solamente una duda: ¿Podré modificar esas escenas? ¿Habrà alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador? De cualquier modo no quisiera perder la felicidad que he sentido hace un rato, sentado en un banco del Central Park, viendo a la chica que cantaba *Some of these days* y jugaba con un aro, sabiendo, a la vez, que pronto iba a verla llorar cuando la mujer y ese viejo se besaran.¹⁹⁸

Pour produire cet état de suspicion, Walter Benjamin emprunte deux éléments du discours établis : l'un provient de la philosophie politique et l'autre de l'histoire de l'art. Pour éclairer l'histoire de l'un, il choisit de raconter l'histoire de l'autre... Mais cette idée n'est pas tout à fait aboutie. Les *Thèses* de Benjamin nous intéressent aussi parce que l'histoire de l'art, ou ce qui est de l'art, de par ce procédé du montage, devient l'objet politique du texte ; et ce qui est du politique devient à son tour l'objet de l'art. Et encore : rien n'est en réalité défini. Notre croyance est aussi un chantier en construction.

¹⁹⁷ Le contraire de ce discours, bien évidemment, est le discours du vrai, ou il faudrait dire, le discours « vrai », le discours théologique tel qu'il peut être compris par un séminariste, le discours du dogme tel qu'il peut être envisagé par un militant communiste du parti communiste bolivien lors de la croisade d'Ernesto Guevara, el Che, en 1968.

¹⁹⁸ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 100. « Je suis tranquille. Je pense : j'ai découvert une relation incompréhensible entre la littérature et le futur, une étrange connexion entre les livres et la réalité. J'ai seulement ce doute : pourrai-je modifier ces scènes ? Y aura-t-il une manière d'intervenir, ou ne pourrai-je être qu'un spectateur ? De toute façon, je ne voudrais pas perdre le bonheur que j'ai ressenti il y a un moment, en voyant la fille qui chantait *Some of These Days* et jouait avec un cerceau, sachant, en même temps, que j'allais la voir pleurer quand le vieillard et la femme s'embrasseraient. », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 99.

4.1 L'espace de la contestation comme espace de la suspicion : le politique peut être réel ou non

A l'instar des thèses de Benjamin, *RA*, *LDS* et *SDS* sont des romans qui mettent en scène, telle des pièces de théâtre, un même objet, le politique, sous diverses lumières. Dans le roman de Ricardo Piglia, cela se fait par plusieurs procédés dont un en particulier qui consiste à montrer l'histoire du pays en correspondance avec l'histoire personnelle de l'écrivain, un personnage de fiction, Emilio Renzi. Un procédé inversement semblable se présente dans *SDS*, où il ne s'agit pas du rapport entre l'histoire du pays et un écrivain, personnage de fiction, mais entre l'histoire du pays et un écrivain réel, Javier Cercas. On peut se demander alors quelle est la portée de cette *différence*, quel est l'impact sur le statut du texte, et sur la signification de l'institution littéraire. On peut se demander si, de ce fait, *RA* est moins un *roman historique* que *SDS* et si l'un est plus *symbolique* que l'autre... Autant de questions qui mettent en suspens la décodification de ces œuvres.

Lorsque l'on affirme que tout roman est historique, dans le sens que le roman, en tant que genre, est un objet de la culture moderne, les questions posées se dissipent au profit d'une lumière autre, mais non moins pertinente. La question sur l'histoire en relation avec le statut du narrateur suppose que le narrateur joue plusieurs rôles à la fois : don Quichotte n'est pas seulement le nom de l'homme honnête, Alonso Quijano, devenu fou, mais aussi le nom de l'« auteur par excellence », dont la valeur est exemplaire car l'objet de son écriture est en permanence l'objet du plagiat. Il opère donc à la fois dans une synchronie, celle de son histoire personnelle, et dans une diachronie, celle de

l'histoire de tous les écrivains et de tous les lecteurs de romans de notre temps, de notre « modernité ». Sous plusieurs formes, le narrateur en tant que tel devient l'objet même d'un traitement historique, et c'est grâce à cette condition qu'il est envisageable de penser la littérature comme un objet de culture et aussi comme un objet politique.

Ainsi : « Emilio Renzi symbolise Rodolphe Walsh autant que Ricardo Piglia symbolise don Quichotte ». Cette phrase correspond bien au modèle qui résulte d'un discours qui se présente en état de doute : l'un est son contraire. De ce fait, il résulte qu'un roman n'est pas seulement historique d'un point de vue général, paradigmatique, mais il est historique d'une manière tout à fait particulière, singulière, *sui generis*.

De ce raisonnement s'impose une conclusion : tout roman est historique et contemporain à la fois en ce que tout roman, suivant la tradition du *Don Quichotte*, combine — confond — les diverses possibilités statutaires de celui qui raconte l'histoire. Et de cela l'on peut conclure également qu'indépendamment du statut du narrateur, personnage de fiction ou écrivain réel, l'histoire qu'il rapporte est une histoire suspecte, c'est-à-dire un récit énigmatique.

Javier Cercas, en s'introduisant dans le texte fictionnel, ne pose pas seulement un point d'interrogation sur l'existence ou non d'une histoire, mais il remet en question le sens même de l'histoire, en traitant la question de l'histoire comme une question qui confond ce qui est du domaine personnel et ce qui est du domaine public, le politique. En d'autres termes, tout roman historique n'est pas seulement un roman contemporain mais aussi un roman politique au sens où le propre du roman est de s'occuper à la fois de l'histoire et de celui qui la raconte.

En somme, une des fins de la fiction moderne est de rendre suspect le récit historique. Il ne s'agit pas tant de dire comment le roman change dans la durée mais de signaler les porosités du discours historique conçu comme le discours qui modèle la culture moderne, dont le signe d'identité central est la confiance dans l'idée de progrès. En mettant en cause les procédés de ce discours, en signalant son caractère énigmatique, on conteste l'institution du progrès.

Cette littérature est ainsi énigmatique (*énigmatisée*) car la politique à laquelle elle fait référence est une aussi une politique *énigmatique*. De même qu'une image correspond à une forme, à une représentation, un roman correspond à sa conjoncture politique. Le roman du disparu, par exemple, ne peut-être construit que sous une certaine forme : le roman du disparu — tel que *RA*, *SDS* et *LDS* — s'il était construit autrement ne serait pas un *véritable* roman du disparu. Enrique Ossorio, le créateur du roman utopique, qui est un roman épistolaire vers l'avenir, conclut sur cette question : « La forme de ce roman écrit en exil, *à cause de lui*, est donc bien choisi. ». Il fonde son choix sur ce raisonnement logique : « ¿ Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas? »¹⁹⁹

D'autant plus que chaque roman est tous les romans de tous les jours, chaque roman est le roman de toujours. Dans *RA*, cela se dit en faisant allusion à la scène

¹⁹⁹ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 85. « Qu'est-ce que l'exil sinon une situation qui nous oblige à substituer par des paroles écrites la relation avec les amis les plus chers qui sont loin, absents, dispersés chacun dans les villes et les lieux les plus divers ? » *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 85.

mythique et originelle, celle de la lecture. De même que le *Don Quichotte* résulte de la lecture équivoque des livres historiques, Ricardo Piglia, par l'intermédiaire de son don Quichotte à lui qui est le vieux combattant Enrique Ossorio, exilé de sa patrie personnelle et publique, crée la possibilité d'écrire un roman « tourné vers l'avenir », un roman dont « El protagonista tendrá frente a sí papeles escritos en aquella época futura. »²⁰⁰ Ce protagoniste, dit Piglia, est en effet un historien qui travaille avec des « documents de l'avenir » ; ce qui intéresse, insiste Ossorio, n'est pas de raconter une histoire mais — à l'instar de Benjamin — « de construire un relato donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se le presentan a un historiador los documentos del pasado. »²⁰¹ Le lecteur — chacun de nous — de ce récit, on le voit bien, n'est autre qu'un historien comme Alonso Quijano, un lecteur en train de devenir fou.

Le lecteur se trouve devant une tâche qui le surpasse car ce qu'il a devant lui est sans relation possible avec d'autres objets de la réalité. Le tourment de cet historien, paradoxalement, se réalise dans le roman de Piglia sur pratiquement tous les personnages en ce qu'ils sont tous des dépositaires des documents du passé. Mais il y en a un qui configure clairement la thèse de Benjamin qui consisterait à créer un espace de réflexion singulier, *sui generis*, un espace essentiellement énigmatique. Ce personnage, qui est comme nous aussi lecteur et historien, est, lui, un agent secret des forces de

²⁰⁰ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 83. « Le Protagoniste aura devant lui les papiers écrits à cette époque future ». *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 83.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 83. « [...] de construire un récit où ne se présentent que les témoignages possibles du futur, sous leur forme la plus triviale et quotidienne, tels que se présentent à un historien les documents du passé. » *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 83.

répression de la dictature en Argentine. Notons bien les liens entre littérature et narration ; politique et contrôle ; histoire et pouvoir, que Piglia tisse ici.

Ce policier s'appelle Arocena ; il a devant lui huit lettres dont il doit s'occuper pour « restaurer l'ordre », au sens fasciste du terme. Arocena est un lecteur paranoïaque et représente le pouvoir fasciste qui voit des ennemis partout. Voici la scène en question :

Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido. El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido. Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado. Por eso cuando al final se dedicó a leer la última carta y encontró la clave casi a primera vista y vio aparecer otro texto dentro del texto, Arocena se sintió a la vez satisfecho y decepcionado. Demasiado fácil, pensó, como si lo hubieran puesto ahí para que yo lo viera. Abrió la carta, venía de Nueva York, desde una calle en el East Riber, escrita con tinta azul sobre un papel amarillo.²⁰²

Alors que Luciano, le sénateur argentin, et Marcelo Maggi, l'historien alternatif, se reconnaissent l'un héritier filial et l'autre héritier historique du dissident Enrique Ossorio, traître et héros à la fois, Arocena apparaît comme un destinataire *inattendu* de ses écrits. Mais cela n'a rien d'extraordinaire: Arocena, comme nous autres, est un lecteur

²⁰² Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 97. « C'était comme avancer à l'aveuglette, essayer de saisir un fait qui allait se passer ailleurs, quelque chose qui allait se produire dans le futur et qui s'annonçait sur un mode si énigmatique que jamais on ne pourrait être sûr d'avoir compris. Le plus grand effort consistait toujours à éluder le contenu, le sens littéral des mots, et à chercher le message chiffré qui se trouvait sous l'écrit, caché *entre* les lettres, comme un discours dont on ne pouvait entendre que des fragments, des phrases isolées, des mots épars, dans une langue incompréhensible, et à partir desquels il fallait reconstruire le sens. On devrait pourtant être capable (pensa-t-il) de découvrir la clé, même dans un message non chiffré. Voilà pourquoi quand, finalement, il se mit à lire la dernière lettre et trouva pratiquement la clé du premier coup, voyant apparaître un autre texte à l'intérieur du texte, Arocena se sentit à la fois satisfait et déçu. Trop facile, pensa-t-il, comme s'ils l'avaient mis là pour que je le voie. Il ouvrit la lettre. Elle venait de New York, d'une rue de l'East River, et était écrite à l'encre bleue sur du papier jaune. » *Respiration artificielle, op. cit.*, pp. 96-97.

tout à fait anonyme par rapport aux auteurs de ces documents —parmi lesquels Ossorio figure comme modèle—, et il l’est d’autant plus qu’il agit en lecteur *suspect* de ces écrits parvenus à lui par des procédés criminels. Son acte de lecture n’est pas innocent ; il est présenté par Ricardo Piglia comme un instrument du pouvoir, du *statu quo*. Nous sommes loin de la scène de lecture originale, ou en tout cas, idyllique. En assistant à la lecture d’Arocena de ces documents rédigés par des citoyens anonymes, Piglia nous confronte, nous autres lecteurs, avec la condition même de ce qu’on pourrait appeler le rituel de l’initiation littéraire. Cette scène illustre le contraire : la décodification du texte ne conduit pas vers l’apprentissage et la reconnaissance ; la lecture du bourreau qui est Arocena n’a d’autre but que la persécution et la mort. Arocena cherche un coupable, l’auteur du texte qu’il considère forcément comme un dissident; il est à la proie de l’écrivain qui est son ennemi. Sa lecture, qui n’est pas innocente —y a-t-il une lecture qui le soit?—, s’offre devant nous comme un rituel durant lequel se succèdent des transformations symboliques au profit d’une présence / absence qui plane sur le texte comme un ange exterminateur. Cette présence / absence est évidemment le pouvoir que doit exercer Arocena, le lecteur bourreau.

Néanmoins, la lecture ne cesse pas d’être ce qu’elle est. Nous ne pouvons pas dire que nous n’agissons pas comme Arocena, que notre lecture n’est pas énigmatique, voire obscure, et que nous ne sommes pas, lorsqu’on lit, à la recherche de quelque chose, de quelqu’un. Nous ne pouvons pas nier que pour nous aussi, comme Piglia le propose dans ce passage de *RA*, l’écrivain représente celui qui sait, celui qui a la clé... et qu’il a délibérément caché. Comme Arocena, le lecteur suspecte l’autre, l’écrivain et le texte. Et cela suppose un acte de transformation, c’est-à-dire, un conflit, des conflits.

De quel type de conflit s'agit-il ? D'un conflit qui serait seulement une tension structurelle du type lecteur versus écrivain, fiction versus réalité ? D'un conflit de valeurs et donc d'un conflit étique, moral et même religieux ? D'un conflit esthétique? Enfin, d'un conflit culturel ?

Comme Arocena, le texte représente pour nous un défi qui n'est pas seulement d'ordre sémantique, mais aussi d'ordre moral et éthique. Jusqu'à quel point, au nom de la littérature, sommes nous prêts à voir, à être témoins d'une scène quelconque ? Quelles sont les limites du spectacle? Les limites de l'histoire, ses faire-valoir ? La scène de lecture dont le *protagoniste* est Arocena est une scène perverse de par les conséquences qu'elle entraîne. Mais, quelle lecture n'est pas perverse ?²⁰³ Est-ce que toute lecture implique quelque chose de plus grave, par exemple, la vie de quelqu'un, le respect d'autrui et de nouveau la mort de quelqu'un, par exemple, la mort de Rodolfo Walsh ?

Et malgré cette perversion, cet acte de lecture « restitue le sens d'une vie » dit Enrique Ossorio. Comme un historien, le policier Arocena essaie de reconstituer le sens. Est-ce vrai ? Est-ce qu'on peut appeler « reconstituer le sens d'une vie », lire pour persécuter ? Quel est le propre de cette lecture, de cette recherche ?

²⁰³ Roland Barthes met en rapport l'écriture et la *production* et affirme : « La vraie limite porte entre l'écrivance et l'écriture ; elle a trait à la place du sujet dans l'énonciation, selon que cette place est assumée, ou ne l'est pas. Elle est assumée dans l'écriture, elle n'est pas assumée dans l'écrivance. « Cela garde une valeur intransitive. Ecrire est un verbe intransitif, tout au moins dans notre usage singulier, parce qu'écrire est une perversion. La perversion est intransitive ; la figure la plus simple et la plus élémentaire de la perversion, c'est de faire l'amour sans procréer : l'écriture est intransitive dans ce sens-là, elle ne procréé pas. Elle ne délivre pas de produits. L'écriture est effectivement une perversion, parce qu'en réalité elle se détermine du côté de la jouissance. » Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature, op. cit.*, p. 41.

La première transformation, évidemment, se réalise à l'intérieur du texte. Arocena cherche un autre texte dans celui qu'il lit. Cette transformation réactualise la question de l'histoire d'une manière paradoxale : un texte n'est jamais un texte, il est toujours un autre texte. En deuxième lieu, s'opère une transformation d'ordre, disons, méthodologique : la lecture n'est pas un acte de construction mais de déconstruction ; il faut éluder le texte pour aboutir à la lecture, à sa découverte. Et troisièmement, la lecture n'est en soi ni *bonne* ni *mauvaise* : la lecture est un acte aux résonances publiques aussi bien que l'écriture ; comme quoi la scène dite originelle qui se réalise en solitaire n'est pas déterminante en elle-même : elle met en abyme une situation qui se répète inlassablement comme se répètent les modèles sociaux. Lire est un acte politique, tout comme écrire.

On dit souvent, en réfléchissant à l'histoire littéraire latino-américaine, que l'une des caractéristiques du dit *boom latino-américain* est justement l'intérêt de ses auteurs pour la question politique ; il y a, en effet, nombre de romans entre les années soixante et soixante-dix dont le point de jonction est la dictature ou le dictateur. On dit souvent aussi que la littérature *post-boom*, des années quatre-vingt, tourne le dos à ce phénomène. Or, *RA* est un roman des années quatre-vingt et, comme nous le constatons ici, il s'agit d'un roman *sur* et *de* la politique. Il n'est pas dans notre intérêt de dire, ayant constaté ce fait, que *RA* est un roman du *boom latino-américain* de par sa « condition » de roman politique, d'une part, parce qu'il nous semble que l'idée du *boom* cache plus qu'il montre la littérature du continent, et d'autre part, parce que les procédés critiques qui ont donné lieu à cette lecture apparaissent aujourd'hui dépassés surtout par la somme de

propositions narratives qui ont suivi la publication de textes majeurs de cette littérature. *RA* en fait partie.

Qu'Augusto Roa Bastos se concentre sur la figure du Président, et que Mario Vargas Llosa redessine les contours de l'histoire dominicaine en retraçant les méfaits du dictateur n'épuise pas le sujet dans une société reconnue, au moins du point de vue socio-économique, comme la plus inégalitaire du monde²⁰⁴. En somme, la présence de personnages comme Arocena, bourreau apocryphe de la dictature argentine, opère comme un fil conducteur d'une historicité qui, vue dans la perspective des écrivains Ricardo Piglia et Roberto Bolaño à la fin du XX^e siècle, refoule l'idée que le récit de l'histoire est un récit d'époque, et réaffirme son lien inextricable avec le récit de la condition humaine, car il ne s'agit pas simplement du statut d'un discours ou d'un autre, mais il s'agit de repenser la question de l'histoire par rapport au devenir de l'homme.

Quand la critique signale qu'il n'y a pas d'écriture innocente, cela ne renvoie pas à l'innocence comme ignorance. L'ignorance est aussi un projet politique, aussi bien que la folie. Don Quichotte est fou, et donc irresponsable par rapport à ses actes. Mais il n'est pas insignifiant. Son parcours scandé, ses rencontres loufoques, son langage archaïque, son aspect anachronique configurent précisément un espace de représentation qui perturbe la conscience de ses contemporains, que nous sommes. L'aventure hallucinante de Don Quichotte est pour les *autres* un cauchemar. Cette inversion, aux limites de la

²⁰⁴ Aussi, il nous semble tout à fait significatif que Roberto Bolaño élabore ce qu'il appella *La Littérature Nazi en Amérique* *La literatura nazi en América* — Barcelona, Seix Barral, 1996) qui n'est autre chose que la construction résultant de la somme d'une série de portraits d'écrivains comme on les retrouve, finalement, dans les Encyclopédies modernes, un texte qui retrace et jette une lumière autre sur des textes comme *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges.

contradiction, rapporte une tension de fond relative à la lecture : soit on choisit ses yeux pour regarder le monde, soit on choisit ceux des autres. De ce choix dépend la construction du monde qui est le nôtre.

4.2 Les *déetectives sauvages* : le choix de la défaite ressemble au choix du mensonge

Ce choix est, a priori, esthétique. Benjamin, on le verra par la suite, met l'accent sur cette notion de choix pour traiter la question de l'histoire, en faisant allusion à l'*Angelus novus* de Paul Klee. Roberto Bolaño, dans *LDS*, explore ce chemin, qui peut être lu comme le roman de la recherche des poèmes, en fait, du poème, de Césarea Tinajero, une poétesse donc pratiquement inexistante. Comme les lettres écrites un siècle plus tôt chez Piglia, ces trois vers sont à l'origine d'une aventure qui s'ouvre sur l'histoire de la littérature et sur l'espace du monde occidental contemporain. Il y a entre ces deux types de textes un lien à retenir : les lettres et le trois vers de Césarea Tinajero sont des textes paralittéraires en ce qu'ils ne configurent pas, *a priori*, une tradition. Et, cependant, tout part de là. Ulises Lima et Arturo Belano, deux apprentis d'écrivains, se donnent une histoire de la littérature qui commence aux antipodes de l'histoire traditionnelle de la littérature. Ces sont des écrivains en train de devenir fous... si on les voit d'un point de vue traditionnel. Ces écrivains mexicains, ou de tradition mexicaine, se placent à l'extrême opposé du *statu quo* représenté par Octavio Paz, qui symbolise à la fois le pouvoir du Parti Républicain Indépendant, le PRI.

En se placant à l'opposé de Paz, ils se placent à l'opposé de tout ce qu'il représente, une certaine culture de la littérature, dont le signe particulier est à l'évidence le Prix Nobel. Cesárea Tinajero n'obtiendra pas le Prix Nobel... Jamais.

Pourquoi Cesárea Tinajero n'obtiendra-t-elle pas le Prix Nobel ? Est-ce qu'elle ne peut être considérée comme poète ? Y a-t-il une vraie littérature et une fausse littérature ? Une vraie histoire et une fausse histoire ? Est-ce Octavio Paz le faux ?

Les détectives sauvages, Lima et Belano, tracent les repères de cette scène suspecte en tirant de l'oubli non pas un événement inoubliable mais un fait anodin : la poésie de Cesárea Tinajero qui consiste en trois vers, à savoir²⁰⁵ :

Sión

—
—

Ces trois vers, le lecteur n'y échappe pas, configurent plus qu'ils ne métaphorisent ; le poème situe l'écriture au delà de l'écriture, en dehors, dit-on, de l'esthétique qui est, on le sait, l'un des objectifs du surréalisme. Et, pourtant, cela n'a rien d'étonnant. En citant le poème de Tinajero, Bolaño cite un aspect de l'histoire de la littérature moderne, il évoque des noms « classiques » de la poésie du XX^e siècle : Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Vicente Huidobro, parmi tant d'autres. Ce poème qui d'ailleurs est aussi cité dans *Amberes*²⁰⁶, est en réalité une trace aux limites du non

²⁰⁵ Cf. Andrea Cobas Carral et Veronica Garibotto, « Un epitafio en el desierto, poesía y revolución en *Los detectives Salvajes* », in Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelone, Candaya, 2008, pp 163-189. Dans cet intéressant essai, ces auteurs étudient « el modo en que la novela historiza el recorrido por diferentes concepciones poéticas » et montrent le rapport entre poésie et révolution pour « recomponer las temporalidades que el texto quiebra ».

²⁰⁶ Roberto Bolaño, Barcelone, Anagrama, 2002.

lieu, de par sa banalité. Cesárea Tinajero joue un vieux jeu. Ce qui est extraordinaire, ce n'est pas le poème en soi, ni le fait que deux poètes néophytes essaient de se donner des origines alternatives, ni que cette recherche absurde soit l'objet d'une écriture « torrencial »... En réalité, il n'y a rien d'extraordinaire. Il y a que des faits, des images et des abandons. Et il y a surtout le désert et la solitude. Le chemin personnel emprunté par Cesárea Tinajero préfigure les conditions de ce paysage vide et surprenant.

Comme la pampa, dans la tradition littéraire argentine, le désert de Sonora, dans la tradition mexicaine, s'ouvre devant le lecteur comme un espace mythique où l'enjeu principal est un enjeu identitaire. Le désert ressemble à la page sur laquelle s'écrit l'histoire et, inversement, le désert métaphorise l'absence de cette écriture. Ricardo Piglia revient sur cette question en ces termes : « Nadie puede escribir en el desierto, piensa Sarmiento. Mejor sería decir: en la pampa, los únicos que escriben son los viajeros ingleses. Ellos cuentan lo que ven: en otra lengua, con otros ojos. El campo es como el mar [...]. »²⁰⁷ Le désert est un territoire disputé, comme le pouvoir politique. Qui émerge de la poussière : « En el desierto –Piglia emphatise– mandan los narradores, los que saben transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir. »²⁰⁸

Alors que *Les détectives sauvages* résulte de la recherche d'une trace invisible — le poème qui réduit l'écriture au graphisme —, la personne qui écrit ce poème est à la fois

²⁰⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, Anagrama, Barcelona, p 119. « Personne ne peut écrire dans le désert, pense Sarmiento. Ou mieux : dans la pampa, les seuls qui écrivent sont les voyageurs anglais. Ils racontent ce qu'ils voient : dans une langue étrangère, avec d'autres yeux. La campagne est comme la mer [...] ».

²⁰⁸ *Ibid.*, p 121. « Dans le désert ce sont les narrateurs qui commandent, ceux qui savent transmettre au langage la passion de ce qui est à venir ».

la personne qui écrit les discours du General Carvajal (un militaire qui découvre, dans les rapports qu'il entretient avec les membres du groupe *estridentista*²⁰⁹ — auquel appartient Cesárea Tinajero avant de créer le groupe réal-viscéraliste —, deux sources d'inspiration : Picasso et Marinetti). Par Amadeo Salvatierra, sorte de chroniqueur du mouvement *estridentista*, et dernier témoin de l'existence énigmatique de Cesárea Tinajero, le lecteur apprend que Césarea Tinajero est le véritable auteur des discours révolutionnaires de Carvajal... Ces discours sont équivalentes aux trois vers de *Sión*, non seulement parce qu'ils sont écrits à la même époque par la même personne, mais surtout parce qu'ils déchiffrent — chiffrent ? — une même défaite, celle de la révolution, représentée dans la prise de pouvoir du PRI, et celle du *réal-viscéralisme*, fondé par Tinajero comme alternative au groupe *estridentista*, caractérisé par son invisibilité et son manque absolu de notoriété dans l'histoire de la littérature mexicaine.

Le problème qui se pose n'est donc pas celui de l'histoire mais celui des outils que l'on utilise pour évaluer les événements. D'une certaine manière, Bolaño nous invite à lire *Sion* comme un texte révolutionnaire autant que comme un document inutile, comme un roman, autant que comme un poème, comme le discours d'une victime et autant que celui d'un vainqueur. Et inversement, il nous invite à lire *Les détectives sauvages* comme un roman révolutionnaire autant que comme un document inutile. Un texte révolutionnaire en ce qu'il suppose la défaite de toute esthétique, et comme un document inutile, en ce qu'il ne dit rien, car il n'y a rien à dire.

²⁰⁹ Groupe littéraire et artistique mexicain fondé en 1921 par le poète Manuel Maples Arce.

La défaite du premier *réal-viscéralisme* correspond à la défaite du deuxième *réal-viscéralisme*. Entre les deux défaites se trouve l'histoire de la littérature en correspondance avec l'histoire du monde.

En effet, en toile de fond, alors que Cesárea Tinajero laisse tomber l'action politique auprès du général Carvajal, Ulises Lima, le poète par excellence, se donne un parcours qui passe par trois stations remarquables : la première, celle de la recherche de Cesárea Tinajero, qui s'achève avec sa mort, dans une situation où ceux qui sont là pour la restituer à la vie de la nation, Lima et Belano, peuvent être aussi coupables de sa mort (ce périple s'étend de 1975 à 1976). La deuxième, celle de sa fuite, à travers l'Israël, la France et l'Autriche, d'où il revient au Mexique en 1979, date qui marque la fin du *réal-viscéralisme* version Lima et Belano. Ou plutôt seulement selon Lima, car le périple de Belano se dessine autrement, comme on le verra par la suite. Et la troisième, qui regroupe deux scènes opposées mais complémentaires : dans la première, rapportée de manière elliptique, Lima découvre les révolutions latino-américaines et leurs contradictions : la révolution sandiniste. Son regard est désenchanté : il n'y a pas d'avenir, il n'y a pas d'origine. Il ne reste que le désenchantement. La deuxième scène clôt l'un des motifs du roman : Lima rencontre finalement Octavio Paz. Le lecteur est pris pour témoin de cette rencontre ; il y assiste de loin. Les personnages sont là, ils se regardent, ils gesticulent. Il n'y a pas de violence dans leurs gestes. Il n'y a que des paroles que l'on ne peut pas entendre. Ainsi se clôt le récit sur le détective sauvage, Ulises Lima, à l'aube des années quatre vingt dix. Le poète qui se tait.

4.3 *Respiration Artificielle* et « Si j'étais moi-même le sombre hiver »

Le contexte politique qui sert de cadre à la production du texte littéraire est indissociable de la question de l'histoire. Aussi, le roman contemporain ne se donne pas la tâche de raconter l'histoire sans à la fois mettre en suspens et le discours historique et l'écriture qui en découle, et le cadre culturel, de civilisation, qui le soutient. Fait de fragments, le roman contemporain apparaît comme un objet en construction, dont la nature et la forme de son accomplissement sont en tension. Cette caractéristique transversale, que nous reconnaissons sous le signe de l'hybridation, constitue une marque conceptuelle. Miriam Louviot étudie cette problématique, en mettant l'accent sur les rapports dialogiques entre l'œuvre littéraire et le contexte de sa réalisation :

La question de l'altérité qui est au cœur de la problématique de l'hybridité, demeure toujours dans l'ambivalence. « L'hybride est toujours à la fois un traître et un complice ». L'hybride est à l'image d'un dialogue fait de tensions, de contradictions et parfois de points de rencontre. Il n'y a pas de fusion ou de symbiose, mais une négociation souvent âpre et douloureuse. Stylistiquement, cela peut se traduire par un recours aux oxymores, antithèses, paradoxes, contradictions, etc. [...]

Le dialogue de l'hybride n'est pas une simple conversation, mais bien un dialogue à son point le plus intense, à la fois le plus tendu et le plus essentiel. Un dialogue de la limite, de l'extrême et un dialogue vital.²¹⁰

Nous pouvons dire avec Walter Benjamin, certainement de manière ironique, que pour bien comprendre le sens de l'histoire, il vaut mieux d'abord ne rien faire avec : le vrai matérialisme historique ne se caractérise pas par sa capacité de condenser un sens

²¹⁰ Miriam Louviot, « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures post-coloniales », in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Actes du XXXII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Saint-Étienne, 8-10 septembre 2004, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 490.

univoque, mais par sa prédisposition à disputer sur le terrain en conflit ce qui y est, et ce qui n'y est pas. C'est bien ce chemin énigmatique, qui est un chemin à la fois pragmatique et métaphorique, qui conduit à la rencontre de ce point de condensation surréaliste, où les contraires se rejoignent.

Benjamin, il faut le souligner, critique l'histoire et la méthode de l'histoire traditionnelle en empruntant des éléments du débat politique et artistique à un moment où la montée du national-socialisme fait rage. Comment se présente le discours national-socialiste ? : Comme un discours xénophobe et brutal. La question de l'histoire posée au moment du discours de l'absolu se veut donc une question dangereuse et nécessaire, car elle vise toujours, tous les jours, de manière directe et indirecte la question du pouvoir. En même temps, on peut se demander comment opèrent les arts par rapport à cela, comment fonctionne, par exemple, la représentation visuelle du monde au moment où Adolphe Hitler écrit son *Mein Kampf* (1925)²¹¹.

Walter Benjamin dans ses *Thèses sur l'histoire* ne manque pas d'y prêter attention ; ainsi, il dédie la neuvième thèse à l'interprétation d'une peinture, l'*Angelus novus* de Paul Klee.

Ce changement de registre — queue de poison du texte — confirme la thèse de Benjamin selon laquelle « Le chroniqueur qui narre les événements sans jamais vouloir distinguer les petits des grands tient compte de cette vérité majeure que rien qui jamais se sera produit ne devra être perdu pour l'histoire. »²¹² Le chemin de l'histoire n'est pas droit,

²¹¹ Alors que Hitler rêve avec son architecte Albert Speer de villes géométriquement nettes, Paul Klee, Miro, et Picasso défigurent la ligne droite.

²¹² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Ecrits français, op. cit.*, p 340.

il se veut forcément énigmatique ; cette citation du tableau de Klee confirme cette posture et met l'accent sur le fait que l'histoire, en tant que construction, ne résulte pas de l'addition de semblables mais de différents, et surtout, ne résulte pas la somme de constats vrais ou faux, mais de la mise en relation de diverses tensions culturelles qui, en termes du discours, se présentent sous forme d'allégories et de métaphores successives.²¹³

Ces tensions, « une constellation de forces », dit Benjamin, s'expriment de manière énigmatique, voire même contradictoire.²¹⁴ Cette neuvième thèse constitue un exemple de ce procédé d'inversion du sens original au profit de ce que Benjamin appelle le matérialisme historique, dont une des principales caractéristiques est qu'au lieu de construire une pensée du temps homogène, il est capable de bloquer la pensée ; de ce blocage émerge une constellation de forces, dit-il, qui se reconstituent en elles mêmes (de leur propre fait, dit Dorrit Cohn), nomades dès leur intérieur. La citation de l'*Angelus novus* dans le cadre de ces *Thèses* correspond à cet état d'esprit qui conteste l'histoire comme une construction positiviste et qui réaffirme le sens du casuel et du jeu. Ce jeu, évidemment, est un jeu de perdants.

Donc :

²¹³ Benjamin conçoit l'allégorie comme une clef de la connaissance « [...] Les allégories sont au royaume des pensées ce que sont les ruines dans le domaine des choses » : « Apercevoir la privation de liberté, l'imperfection, la cassure de la *physis* sensible et belle, le classicisme en était par essence incapable. Mais c'est précisément celle-là qui a produit les allégories du baroque, dissimulées sous son faste extravagant, avec une intensité jusque-là insoupçonnée » *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.

²¹⁴ Il faut rappeler que W. Benjamin écrit sous la lumière du surréalisme. La dispute de la raison doit se lire aussi à ce niveau-là. La raison est un objet du capitalisme ; Benjamin observe que la dite *histoire universelle* « procède par addition ». L'historisme pense l'Histoire comme un récipient ; sa tâche est de le remplir avec une substance qui appréhende le temps comme une matière homogène ; c'est ce que Julio Cortázar appelle « La gran costumbre ».

Première aporie : L'*Angelus novus* de Paul Klee vu par Walter Benjamin plus qu'une œuvre d'art est un souvenir. Comme le rapporte le philosophe Bolívar Echeverría²¹⁵, Benjamin se souvient de ce tableau alors qu'il écrit son essai sur l'histoire.

Deuxième aporie : Paul Klee a intitulé sa peinture *Angelus novus* —l'histoire de l'art ne se trompe pas... ; Benjamin propose de rebaptiser l'œuvre : le tableau, dit-il, devrait s'appeler « L'ange de l'histoire » !

Il y a ici une rupture qui nous semble essentielle, une rupture qui en réalité n'en est pas une : en rebaptisant le tableau de Paul Klee, Benjamin le « réactualise » et condense le sens de l'Histoire : l'*angelus novus*, l'ange nouveau, n'est pas seulement un ange de notre époque, c'est un personnage, le personnage par excellence, contemporain : le protagoniste de l'histoire. Qu'est-ce que l'histoire ? L'histoire est le cadre, le tableau, dans lequel est représenté un ange, son protagoniste.

L'histoire est aussi un acte d'appropriation. Rebaptiser l'œuvre d'autrui est un acte d'appropriation, certes, mais aussi un acte de transformation, voire même de réécriture. La citation transformée du tableau de Klee apparaît ici comme un procédé épistémologique, donc comme une méthodologie. La confusion, la transgression, au service de la pensée et, plus précisément, de la définition du matérialisme historique.

²¹⁵ « The recent works of Bolívar Echeverría are exemplary in this regard, since they insist that Benjamin's work is crucial for rethinking politics precisely to the extent that Benjamin's political discourse seems anachronistic today. Echeverría pursues this untimely discourse by focusing on the significance of Benjamin's reading of the Baroque for a theorization of a politics to come ». In David Kelman, « Introduction: Walter Benjamin in Latin America », *Discourse* Vol. 32, N.1, Detroit, Wayne State University Press, Hiver 2010, pp. 3-15. « Les récents écrits de Bolívar Echeverría sont paradigmatiques en ce sens qu'ils insistent sur le fait que l'œuvre de Benjamin est essentielle pour repenser le politique en ce sens que le discours politique de Benjamin justement semble anachronique aujourd'hui. Echeverría poursuit ce discours en se concentrant sur la signification des lectures que Benjamin fait du baroque dans la perspective d'une politique de l'avenir. »

L'*Angelus novus* devient par ce procédé un objet suspect, de suspicion, a-t-on dit ; le tableau de Klee entre les mains de Benjamin, son souvenir transgresseur, apparaît comme un outil pour représenter quelque chose qui ne peut pas être dit autrement. Le tableau de Klee devient allégorie de l'histoire et plus précisément de la définition du matérialisme historique.

Notons les répétitions incessantes dans notre réflexion : elles paraissent nécessaires pour essayer de présenter les diverses couches superposées qui entravent la réflexion de Benjamin, comme si cette réflexion même était inédite, sans valeur *a priori*.

Bolívar Echeverría le décrit ainsi :

Es difícil imaginar un texto más incómodo para un historiador, para un profesional del discurso histórico, que el de las *Tesis* de Walter Benjamin sobre el materialismo histórico. Entre enigmático y retador, es un texto que pareciera a ratos querer convencerlo de la imposibilidad de su oficio.²¹⁶

Thèses sur l'histoire est un texte énigmatique ; il s'agit aussi, en quelque sorte, d'un texte *ultime* dans la vie de Benjamin qui se suicida, peu après son écriture, poussé par l'avancée de la terreur fasciste. Le suicide de Benjamin — celui même qui se souvient de l'ange nouveau — représente la mise à mort de deux postures inacceptables pour le national-socialisme : celle du communiste et celle du juif. C'est aux confins de cette tache sombre que s'écrit « sur l'histoire », ou devrait-t-on dire, sur le tableau *l'Angelus novus* de Paul Klee. Car nous pouvons, moyennant ces quelques remarques,

²¹⁶ Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, *op. cit.*, p 131. « Il est difficile d'imaginer un texte plus perturbateur pour un historien, pour un professionnel du discours historique, que les *Thèses* de Walter Benjamin sur le matérialisme historique. C'est un texte énigmatique qui propose un défi, un texte qui voudrait le convaincre de l'inutilité de son travail ».

nous demander finalement si l'objet de l'histoire n'est pas à proprement parler quelque chose d'autre que l'histoire elle-même.

Respiration artificielle met en scène au moins deux moments du devenir de cette tâche sombre de l'histoire moderne dans une disposition en quatre temps. Le deuxième moment baigne sous la lumière de Descartes, nous l'avons déjà dit, et s'achève par la disparition de l'oncle de Renzi, Marcelo Maggi. Et la disparition de Maggi correspond à l'émergence, en toile de fond, du *Mein Kampf*, de Hitler. Entre Descartes et Hitler, il y a un homme disparu. Peut-être bien l'ange de l'histoire.

Aussi, les faits politiques de l'Argentine du XIX^e siècle sont l'objet central de la première partie du livre titré « Si j'étais moi-même le sombre hiver » ; cette première partie s'achève sur une image précise, celle de l'homme écrivant vers l'avenir le « 30-7-1850 ».

Il y a de nombreux liens entre la première et la deuxième partie qui renforcent l'idée qu'il s'agit de deux objets faisant partie d'une unité : les noms des personnages, quelques dates et mêmes quelques morceaux de texte, quelques « descartes » — déchets — d'un discours encore une fois unitaire. Notons que comme dans la description de *SDS* et *LDS*, la description structurale de *RA* et de *Thèses sur l'histoire* nous pousse à employer des mots touchant au fragmentaire. De fait, si les *Thèses* se présentent comme un texte unique de par son titre, de par sa composition il est de toute évidence une somme de textes divers (comme l'indique le pluriel) : ce n'est pas une thèse sur l'histoire, mais des thèses... Mais cela n'est pas le plus important pour autant : nous ne voulons pas affirmer que la seule idée de postuler une poétique du fragment soit en elle-même

suffisante ; en fin de compte, une somme de fragments n'est pas autre chose qu'une somme de fragments. Ce dont il s'agit ici est bien sûr lié à cette description structurale, pas seulement comme une description structurale mais comme un paradoxe, d'abord structural, et puis thématique. Du nomadisme intérieur : l'idée du mouvement permanent à l'extérieur, et à l'intérieur ; nous voilà de retour sur le territoire surréaliste, le corps / façade rempli d'une matière organique et donc incessante. Ce corps qu'est le roman — l'espace où s'inscrit l'histoire — constitue un périple dont les parties composantes changent en permanence ; « Si j'étais moi-même le sombre hiver », est-ce une œuvre d'art ou un message codé de la politique moderne ? Tenter d'apporter des réponses à ces questions constitue l'un des résultats de cette construction qui mélange les contraires.

L'historien de l'art dit que « Si j'étais moi-même le sombre hiver » est une œuvre d'art²¹⁷ et que son auteur est Frans Hals (1580-1666), un peintre contemporain de Rembrandt. Piglia incorpore cette information dans le roman comme un fait incontestable, alors que la relation entre Rembrandt et Hals n'est pas à proprement parler une relation simple. Hals, de son temps, est un artiste plus reconnu que Rembrandt, le grand maître hollandais. L'histoire de l'art rapporte aussi qu'une fois les deux peintres disparus, des marchands auraient changé la signature de Rembrandt par celle de Hals dans l'espoir de vendre quelques toiles, compte tenu de la reconnaissance artistique dont jouissait Hals. Or, il s'avère que Hals est surtout un portraitiste et non un peintre de paysages comme le suggère le titre « Si j'étais moi-même le sombre hiver ». De quoi se poser des questions...

²¹⁷ <http://search.creativecommons.org/?q=Franz+Halls&sourceid=Mozilla-search>

Hals, Rembrandt. Des signatures altérées. Et pour finir, si Piglia, en réalité Emilio Renzi²¹⁸, rapporte l'existence du tableau, son existence n'est pas assurée, du moins en tant qu'oeuvre de Hals. Néanmoins, il existe un tableau nommé « Si j'étais moi-même le sombre hiver », signé par un autre artiste cette fois-ci, l'allemand Anselm Kiefer (1945)²¹⁹, qui est devenu célèbre dans les années 1960 par un autoportrait photographique où il apparaît faisant le salut nazi²²⁰. Ce tableau est dédié au poète Paul Celan dont on connaît bien le rôle insurgant contre le régime fasciste ; l'historien Philippe Hamon le décrit ainsi : « des paysages intemporels et masqués durement par l'histoire ». Cette description va précisément à l'encontre de ce que Hals a produit en tant que peintre. Alors que sa vie est traversée par la guerre dite de quatre-vingt ans, sa peinture ne revient pas sur ces événements. C'est, en quelque sorte, une peinture hors de l'histoire.

Nous sommes donc devant une énigme de fond : un même titre correspond à deux images différentes, voire à deux interprétations opposées.²²¹ Mais cela n'a rien de

²¹⁸ « [...] me puse a pensar en el cuadro de Frans Hals: *Si yo mismo fuera el invierno sombrío*. Y entonces ahora tendría que seguir escribiéndote hasta la madrugada, una carta que durara toda la noche para estar acompañado: La mention du tableau de Hals est faite par Renzi, l'écrivain raté". Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 39. « [...] je me mis à penser au tableau de Frans Hals : Si j'étais moi-même le sombre hiver. Et maintenant, je devrais continuer à t'écrire jusqu'à l'aube, continuer à t'écrire une lettre qui durerait tout la nuit, pour rester en ta compagnie [...]. », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 39.

²¹⁹ En 2001, le Musée d'Art Moderne de New York organisa une exposition des deux artistes allemands, Klee et Kiefer. Dans la présentation (voir *Indepth Arts News*) se dit: « However different their artistic expression may appear, common threads exist between the early watercolors of Kiefer and those of Klee. Both artists drew inspiration from similar sources, be it German literature, philosophy, music, voyages to far-away places, or the sound of words. » [« Leurs expressions artistiques paraissent différentes, mais il y a des traits communs entre les premières gouaches de Kiefer et ceux de Klee. L'un et l'autre ont puisé leur inspiration de mêmes sources, que ce soit de la littérature allemande, la philosophie, la musique, les longs voyages ou de la sonorité des mots. »].

²²⁰ « Étudiant en droit j'avais des professeurs brillants et fascistes. À l'école, le sujet était évoqué pendant deux semaines. À la maison, on ne l'évoquait pas. » cf : http://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer

²²¹ Paul Ricœur parle de transfiguration du réel pour recouper le lien entre fiction et vérité : « La fonction de transfiguration du réel que nous reconnaissons à la fiction poétique implique que nous cessions d'identifier réalité et réalité empirique ou, en d'autres termes, que nous cessions d'identifier expérience et expérience empirique. Le langage poétique tire son prestige de sa capacité à exprimer des aspects de ce que

surprenant et c'est précisément cette constatation qui nous intéresse : malgré le mensonge historique dont le texte est imprégné, il réussit à rapporter la vérité qui est que Hals, Rembrandt, Kiefer, d'une part, et Piglia, Renzi et Ceylan, d'autre part, sont d'une manière ou d'une autre sous l'ombre qui se dégage de la question « Si j'étais moi-même le sombre hiver », qui est, en fin de compte, la question du sujet de l'histoire.

Comme Walter Benjamin, invoquant le tableau de Paul Klee, Ricardo Piglia, invoquant le tableau de Hals (de Kiefer ?), introduit un élément déterminant dans la fiction : peu importe la vérité, ce qui intéresse est l'intentionnalité. Mieux, la vérité ne dépend pas de la réalité des faits mais de l'intention de celui qui la rapporte.

4.4 L'écart du vrai et du réel

Dans *Thèses sur l'histoire* (le texte sur *la tâche impossible de l'historien*, suivant Echeverría) le détournement constitue une stratégie, le mensonge est un art poétique.

Voici *L'Angelus novus* vu par Benjamin :

9.

Il y a un tableau de Klee dénommé *Angelus novus*. On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel devra être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y en a qu'un seul qui s'offre à

Husserl appelait *Lebenswelt* et Heidegger *In-der-Welt-sein*. De la sorte, il exige que nous critiquions notre concept conventionnel de la vérité, c'est-à-dire que nous cessions de le limiter à la cohérence logique et à la vérification empirique, de façon à prendre en compte la prétention de vérité liée à l'action transfigurante de la fiction », in *La métaphore vive*, Paris, éd. du Seuil, 1975.

ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis ; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange ; il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à cette tempête.²²²

Pour le dire à la manière de Roberto Bolaño, cette partie numéro 9 est la pièce non pas manquante du texte, mais la pièce bouleversante du texte. Or, *a priori* il n'y a rien de particulier en elle, sauf que, comme le rapporte Echeverría, la description que fait Benjamin du tableau diffère largement du tableau de Klee. Alors qu'ici est décrite une scène cinématique et peut-être même apocalyptique, la scène de Klee se présente comme un dessin en deux dimensions ; on dirait une image faite par un enfant, tellement elle paraît *naïve*. Benjamin introduit dans son interprétation de l'*angelus novus* des éléments de toute sorte qui ne sont pas présents dans le tableau de Klee. Il faut lire dans ce décalage le résultat d'une interprétation sinon libre au moins équivoque de la peinture que Benjamin rapporte comme on rapporte un souvenir. Dans ce décalage il faut voir donc l'espace qui sépare l'image de l'écriture, d'une part, et le lien qui rassemble le vrai et le réel car, sans doute, ce que dit Benjamin constitue, malgré le mensonge à propos du tableau de Klee, une affirmation incontestable.

²²² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Ecrits français, op. cit.*, pp 343-344.



« Paul Klee, *Angelus Novus*, peint en 1920 et acheté dès 1921 par le philosophe allemand Walter Benjamin. Celui-ci, juif, fuyant le nazisme, quitta Paris en 1940, laissant deux valises de documents, dont ce tableau, à Georges Bataille, qui les cacha à la Bibliothèque Nationale pendant la guerre, puis les remit au philosophe et musicien Theodor Adorno, lequel les transmit à l'héritier de Benjamin, le philosophe juif Gershom Scholem à Jérusalem (le tableau est actuellement dans un musée de Jérusalem). »²²³

²²³ [http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2005/10/09/2005_10_lange_du_progrs/]

« Si j'étais moi-même le sombre hiver », « Descartes », « Les détectives sauvages », « Soldats de Salamine » et tous les autres titres des romans qui nous occupent opèrent dans cet écart qui rapproche autant qu'il sépare. Dans *LDS*, cet écart se creuse entre la forme du roman écrit par Bolaño et l'objet de sa recherche, qu'est l'écriture de Cesárea Tinajero. Alors que *LDS* se déploie sur pas moins de six cent pages, celle de Tinajero se déploie sur trois lignes. Et cependant, nous sommes appelés à constater entre ce roman et ce poème une relation d'analogie et même d'interdépendance. Sans *LDS*, on ne connaîtrait pas la poésie de Tinajero, certes, mais sans ce texte minimaliste qu'est le poème de Tinajero, *LDS* ne saurait pas être le roman qu'il est. Il y a un lien inextricable entre les deux faits, entre les deux écritures, qui se résume en une seule question (*qu'y a-t-il derrière la fenêtre ?*), qui est la question sur laquelle se termine le roman au sens strict et au sens figuré :²²⁴

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?

Cette question est d'autant plus importante qu'elle met l'accent sur la relation entre l'écriture en tant que recherche d'un objet et l'écriture en tant qu'élaboration d'une problématique. Comme Bolaño, et comme Borges dans « Le Sud », Piglia revient à cette métaphore de la fenêtre comme métaphore d'un espace autre, aux limites du raisonnable, mais accomplissant une fonction cognitive²²⁵ : aux limites d'une pratique discursive (la

²²⁴ Roberto Bolaño, *LDS*, *op. cit.*, p. 609. « Qu'est-ce qu'il y a derrière la fenêtre ? », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 876.

²²⁵ En étudiant les rapports entre histoire et littérature, Paul Ricoeur affirme que « la métaphore, c'est la capacité de produire un sens nouveau, au point de l'étincelle de sens où une incompatibilité sémantique

littérature) qui s'autorise des rapports avec d'autres pratiques discursives (l'histoire). Pour Piglia, « trabajar con una trama definida y escribir una historia que ya existe me ha parecido siempre un modo de afirmar la autonomía de la literatura ».²²⁶ En d'autres termes : les limites de l'histoire constituent l'horizon de la littérature.

Alors que la recherche de Lima et Belano se concentre sur l'image de la fenêtre, qui est d'ailleurs l'image d'un tableau, Piglia explique l'écriture de *Nombre Falso*, son « meilleur conte », d'après lui, à partir d'une scène similaire.

Empecé con la imagen de un tal Kostia que en el bar de Ramos, de la calle Corrientes, se pasaba la vida contando anécdotas de Roberto Arlt. El relato de a poco se transformó en lo que ahora es. Estoy seguro de que es lo mejor que he escrito. Tal vez pienso así porque lo escribí con la certeza de que por primera vez había logrado percibir lo que realmente se veía del otro lado de la ventana.²²⁷

On peut en conclure que la question de la fenêtre, posée par García Madero à la fin de *LDS*, comme la question de la fenêtre posée par Ricardo Piglia dans *Nombre Falso* déclenchent la question du narrateur en tant qu'interprète d'une image quelconque : cette question du narrateur implique à l'évidence des rapports entre littérature et histoire et leur propre définition.

s'effondre dans la confrontation de plusieurs niveaux de signification, pour produire une signification nouvelle qui n'existe que sur la ligne de fracture des champs sémantiques. Dans le cas du narratif, je m'étais risqué à dire que ce que j'appelle la synthèse de l'hétérogène ne crée pas moins de nouveauté que la métaphore, mais cette fois dans la composition, dans la configuration d'une temporalité racontée, d'une temporalité narrative. », dans « Entretien avec Paul Ricœur » par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl, <http://www.philagora.net/philofac/ricoeur1.php>. A ce propos voir Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

²²⁶ Ricardo Piglia, *Nombre Falso*, Barcelone, Anagrama, 2002, p 10. « Travailler à partir d'une histoire bien définie et écrire un récit déjà existant est une forme d'affirmer l'autonomie de la littérature. »

²²⁷ *Ibid.*, p 11. La première édition date de 1997, alors que *LDS* se publie en 1998. « J'ai commencé avec l'image d'un dénommé Kostia qui, dans le bistrot de Ramos, à la rue Corrientes, passait son temps à raconter des anecdotes sur Roberto Arlt. Le récit se transforma peu à peu jusqu'à devenir ce qu'il est maintenant. Je suis sûr que c'est le meilleur texte que j'ai écrit jusqu'ici. Cela s'explique peut-être parce que je l'ai écrit sachant que j'avais réussi à percevoir ce qui se trouve véritablement de l'autre côté de la fenêtre ».

L'ange de l'histoire subit l'histoire, autant qu'il la fabrique, car l'ange de l'histoire est effectivement le narrateur de l'histoire. Il est devant le texte écrit et devant le texte à écrire. Il est devant le passé, tournant le dos au futur, dit Benjamin, dans un espace temps qui préfigure toutes les limites, les limites du langage, les limites du pouvoir, les limites du récit. C'est bien une situation où rien n'est sûr. Et tout peut basculer. Tout peut devenir réalité ou fiction.

Il ne faut pas se tromper : on écrit pour se souvenir, dit Roberto Bolaño à Javier Cercas dans *Les Soldats de Salamine*. En se souvenant, on ment aussi ; se souvenir n'est pas en soi un fait définitif, car l'important est ce qu'entraîne l'idée même de se souvenir par rapport à l'histoire. Le souvenir ne consiste pas en un regard contemplatif du passé, au contraire. C'est un défi : le tableau de Klee, dans la version énigmatique de W. Benjamin, aussi bien que le dessin de la fenêtre à la fin de *LDS*, met en évidence ce défi dans la mesure où il traite le souvenir personnel comme un problème : qui se souvient ne contemple pas ; il lutte.

Benjamin dit que l'historien matérialiste a une responsabilité envers le passé, il doit le restaurer. L'historien a cela d'héroïque : parmi ses capacités, il peut restaurer le passé. La réparation du passé n'est pas à proprement parler la rencontre dans le passé de la possibilité de se sauver soi-même, mais la possibilité de réparer le passé en tant que tel, même si cela

va au détriment du présent. Echeverría explique : « [...] remediar la devastación que hace de él [el pasado] una acumulación de escombros. »²²⁸

L'ange de l'histoire (Javier Cercas, Emilio Renzi et García Madero...), qui est le protagoniste, opère dans cette instabilité qu'implique la possibilité de se sauver ou de se perdre. Dans l'accumulation de ces oppositions apparaît l'ange de l'histoire. L'apparition même de cet ange de l'histoire correspond sans doute à la crise de la notion de progrès, comprise du point de vue de la civilisation occidentale. On se trouve face à un choix : soit on fait comme s'il n'y avait que l'avenir, soit on se confronte au passé. Si l'on accepte de se confronter au passé, soit on l'utilise comme un matériel d'écriture, soit on le regarde en tant que tel. Si on choisit cette dernière option, s'ouvrent encore deux possibilités : soit on raconte le passé qui fait consensus, soit on raconte le passé problématique. Raconter, par exemple, l'histoire de Sánchez Mazas, le militant phalangiste, est un acte valeureux, mais insuffisant.

En d'autres termes, l'ange de l'histoire, l'*angelus novus*, en charge de sauver le passé et affaibli par ce geste face à l'avenir, par ce seul fait, devient dépositaire d'une responsabilité et non seulement d'une fonction : il doit signifier la crise d'un modèle culturel. En ce sens, l'ange de l'histoire plus que le narrateur de l'histoire, *incorpore* l'histoire en lui. En cette vertu, le tableau de Klee est allégorie dans le récit que Benjamin fait de lui.

²²⁸ Bolivar Echeverría, *Vuelta de siglo*, *op cit.*, p 128. « Remédier la débâcle qui fait de lui [le passé] un amas de ruines ».

Ainsi, nous disons avec le philosophe allemand, que ce *mensonge philosophique*²²⁹ qu'est la mise en scène de l'ange de l'histoire, le narrateur de l'histoire, et par conséquence de la littérature, est un mensonge indispensable pour attaquer le *statu quo* représenté par la *Gran Costumbre*, l'ordre fasciste.²³⁰

Il ne s'agit pas d'affirmer, comme on pourrait le faire en termes sémiologiques, que la distance qui sépare le réel et le langage est une distance impossible à parcourir ; il s'agit de reconnaître dans cette distance l'élément précieux d'un projet éthique et libérateur de l'homme moderne. Sans cette distance, sans cette reconnaissance, il n'est pas possible de critiquer la notion tutélaire de la modernité qui est celle du progrès, comme une notion bourgeoise. Dans *Soldats de Salamine* et *Respiration artificielle*, cela se traite par divers moyens : par la reconnaissance que le fait de raconter le réel de manière prolix et incontestable est un acte prétentieux, et par la reconnaissance qu'il est possible et nécessaire de raconter une histoire à partir d'une sorte d'alternativité, au-delà de la scène académique ou littéraire à proprement parler. Et surtout, par la mise en scène de ces deux possibilités comme des idées contraires et complémentaires à la fois, comme « parties-

²²⁹ Voir : Alvaro Martín Navarro, « Mentiras Filosóficas dentro de verdades narrativas, en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia », *Núcleo*, n. 24, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2007: « Pensamos que Piglia trata, más allá de las problemáticas entre literatura e historia, mostrar la mentira como elemento "indispensable" para la construcción de cualquier aparato teórico: filosófico, histórico, literario, sin caer en un prurito racional por la verdad, por lo correcto políticamente, ético o económicamente justo. » (« Nous pensons que Piglia essaie (sans tomber dans le désir excessif rationnel de vérité, du politiquement correcte, du juste du point de vue éthique ou économique) par delà les fissures entre littérature et histoire, de montrer le mensonge comme un élément substantiel pour la construction de toute proposition théorique : philosophique, historique, littéraire »).

²³⁰ La critique sur Benjamin ne manque pas d'y voir dans ses *Thèses* une récupération de l'allégorie comme procédé de dénonciation. Frances Yates (*L'art de la mémoire*), Michel Deguy, Habermas, voient dans l'allégorie un mode de pensée : l'allégorie de l'histoire telle qu'on la présente ici, permettant de montrer l'histoire de la civilisation moderne comme l'histoire d'un combat entre l'homme et le système par lui mis en place.

faisantes » d'un objet qui met en évidence un paradoxe essentiel : nous faisons en défaisant. Chaque fois qu'on ment, on raconte une histoire sans contestation possible.

L'interprétation libre de Benjamin du tableau de Paul Klee le montre aussi bien que le montre la citation du tableau probablement inexistant qu'est « Si j'étais moi-même le sombre hiver » dans *RA*.

Le passé est dit émerger sous forme chaotique devant l'ange. Ce qui est curieux c'est que cet « émerger » dans le fond est un « se défaire » puisque le passé correspond à ce qui reste derrière nous. La cause et la conséquence ont lieu en même temps : à la fois qu'émerge le passé sous les pieds de l'ange, émerge le futur : il y a en effet une actualisation de l'avenir et une actualisation du passé ; cette actualisation, paradoxalement, se fait derrière le dos du protagoniste, l'ange, qui se voit confronté à quelque chose de nouveau, et l'on dit bien *confronté* en sachant que ce terme, en ce point, fait sens d'une manière inusuelle et contradictoire. Nous sommes devant l'image d'un chronotope paradoxal.

Les déserts de Sonora (1976), troisième partie de *Les détectives sauvages*, commence ainsi :

1 de enero

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar.²³¹

²³¹ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 557. « **1^{er} janvier**/ Aujourd'hui je me suis rendu compte que ce que j'ai écrit hier en réalité je l'ai écrit aujourd'hui : tout ce qui concerne le 31 décembre, je l'ai écrit le 1^{er} janvier, c'est-à-dire aujourd'hui, et ce que j'ai écrit le 30 décembre, je l'ai écrit le 31, c'est-à-dire hier. Ce que j'écris

Les différentes composantes du temps historique sont ici condensées : le passé, le présent et le futur s' « actualisent » dans un seul et même événement, l'écriture du journal du jeune poète García Madero. Les conditions de cette actualisation dans le roman sont, auprès du lecteur, inattendues : d'une part, parce que *Les déserts de Sonora* (1976) introduit de nouveau la voix de García Madero dans le roman, quatre cents pages plus tard (une voix qu'on croyait définitivement abandonnée alors que le roman a continué dans la deuxième partie, *Les détectives sauvages*, qui est un texte essentiellement polyphonique), et, d'autre part, parce qu'elle constitue le récit rural de l'aventure de Lima et Belano, une aventure qui, comme dans *Le Sud*, de Borges, s'achèvera avec la mort tragique et confuse du personnage principal. On passe du récit historique, figuré par la seconde partie, *Les détectives sauvages*, à la chronique des événements quotidiens ; et c'est bien dans ce passage d'une condition temporelle à une autre que nous trouverons le sens de ce qui a été évoqué par l'auteur et qui se synthétise ainsi : un jour est tous les jours, une littérature est toutes les littératures, il suffit d'établir les liens qui les recourent.

Benjamin dit: « La connaissance du passé ressemblerait plutôt à l'acte par lequel à l'homme au moment d'un danger soudain se présentera un souvenir qui le sauve ». ²³²

Cet éblouissement, qui est en réalité un aveuglement, et qui devrait être vu comme une perte de la raison dans le sens strict du terme, constitue le moment historique et consiste en une sorte de préfiguration du « temps ». Bolívar Echeverría affirme à ce propos :

aujourd'hui en réalité je l'écris demain, qui sera pour moi aujourd'hui et hier, et aussi une d'une certaine manière demain : un jour invisible. Mas sans exagérer », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 801.

²³² L'aspect cinétique de l'image : « une image du passé comme elle se présente au sujet à l'improviste et à l'instant même d'un danger suprême ». Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Ecrits français*, *op. cit.*, p. 342.

Para el ángel de la historia, en cambio, el tiempo de lo que acontece no es algo que sólo rodee al acontecimiento y sea exterior a él. El tiempo es una dimensión del propio acontecimiento; es siempre un tiempo pleno, un *Jetztzeit* o “tiempo de la actualización momentánea”, que se constituye por lo que acontece “en” él.²³³

L’ange de l’histoire qui résiste au coup du progrès se voit confronté nécessairement à des images inattendues. Pour cela, il est important de se demander si l’ange, qui est le protagoniste et le narrateur, agit selon sa propre volonté ou s’il agit selon les circonstances dans lesquelles il se trouve. *SDS* fait allusion à cette question depuis le début, puisque le roman commence avec un exergue de *Les Travaux et les Jours* d’Hésiode: « Les dieux ont caché ce qui fait vivre les hommes. »

Dans ce roman, le poète propose une thèse cruciale : il vaut mieux travailler que penser aux dieux. Il faut chercher non pas ailleurs mais dans soi-même. La clé ne se trouve pas à l’extérieur de nous. Cela nous fait penser à *Le Loup des Steppes*, d’Herman Hesse, qui, d’un point de vue ontologique, pose la question dans des termes similaires. Chacun voit ce qu’il peut voir. Chacun raconte ce qu’il peut raconter, non pas forcément ce qu’il veut raconter, dit Javier Cercas. Le temps de l’ange de l’histoire est un temps catastrophique en ce sens qu’il suppose une mise en abyme de tout, du personnage, de son entourage, mais aussi, et surtout, de la distance qui le sépare de lui-même. Le sujet de l’histoire est en quelque sorte un objet de l’histoire. L’histoire fonctionne comme un miroir, en fin de compte, aléatoire, *liquide*. Pouvoir n’est pas équivalent à vouloir : il y a une distance entre

²³³ Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, *op cit*, p. 128. « En contrepartie, pour l’ange de l’histoire le temps des événements n’est pas seulement quelque chose qui l’entoure ou qui lui soit extérieur. Le temps est une dimension du fait même ; c’est toujours un temps plein ; un *Jetztzeit*, un ‘temps d’actualisation momentané’ qui se constitue du fait même, *dans* le fait même ».

l'un et l'autre. C'est bien dans cette distance que s'écrit l'histoire de Sánchez Mazas, qui est en fait et par *défaut* l'histoire de Javier Cercas.

Les trois romans de notre corpus, au fond, sont des romans qui racontent à plusieurs reprises la même chose. Sur eux s'applique cette explication de Piglia à propos des nouvelles du recueil *Nombre falso* : [ils] « [...] trabajan lo real como si fuera una red incierta de versiones y de testigos múltiples ». ²³⁴ Le fait de raconter la même chose de cette manière-là ne relève strictement ni de l'esthétique ni de la rhétorique, c'est un fait politique : en racontant à plusieurs reprises la même chose se crée ce *Jetztzeit*, c'est à dire, donner lieu à l'actualisation du moment comme un fait historique. Sans la répétition, ce fait ne serait pas historique, il serait simplement le récit d'une histoire, d'une vérité. Mais il ne serait pas d'actualité, il ne serait pas nécessairement capable de mettre en abyme le sujet de l'histoire et ne donnerait pas lieu à cet instant catastrophique qu'est l'instant auquel l'homme entreprend cette tâche incroyable consistant à tenter de sauver le passé. ²³⁵

Et sauver le passé n'est en aucun cas un fait onirique ni érudit. C'est un acte aux antipodes de la pensée de l'art pour l'art, un acte qui baigne ses larmes dans la pensée de Friedrich Nietzsche, cité par Walter Benjamin, comme sous-titre de ses *Thèses sur l'histoire* :

²³⁴ Ricardo Piglia, *Nombre Falso*, *op. cit.*, p 10. « [...] travaillent le réel comme si c'était une toile incertaine de versions et témoins multiples ».

²³⁵ *Ibid.*, p. 10. Le fait de revenir inlassablement sur la même histoire évoque un « nudo secreto que reaparece en cada libro con su entramado y sus matices ». « [...] un nœud secret qui réapparaît dans chaque livre avec sa trame et ses nuances ».

*Il nous faut l'histoire ; mais il nous la faut autrement qu'à celui qui, désœuvré, flâne dans les jardins de l'érudition*²³⁶.

Cercas, le narrateur, tout autant que Renzi, s'exercent au métier de l'érudition, sans que pour autant leurs textes accomplissent une fonction éthique, comme apparemment le réclame Benjamin. L'érudition, au sens de la narration, ne sert qu'à celui qui l'exerce. L'érudition est un terrain vide. A l'extrême opposé de l'érudit se trouve Walter Benjamin, avant de se suicider. Je dis bien Benjamin pour éviter une confusion dérisoire. Érudition ne veut pas dire connaissance. Inversement, non érudition ne veut pas dire ignorance. A l'extrême opposé de l'érudit se trouve, donc, le disparu. Samuel Beckett appelle le disparu l'innommable. Ulises Lima, Cesárea Tinajero. Javier Cercas, Antoni Mirailles. Emilio Renzi, Marcelo Maggi. Tardewski l'appelle *ungeziefer*, Ricardo Piglia l'appelle Franz Kafka, et Roberto Bolaño l'appelle Mario Santiago Papasquiario, le poète mexicain mort bousculé par une voiture sur le pavé du DF mexicain.

Pourquoi a-t-on besoin de ces êtres disparus ? Parce que, paradoxalement, sans ces disparus le chemin de l'érudition à la connaissance ne peut pas se faire. Sans Mirailles, Sánchez Maza... Sans Cesárea Tinajero, que reste-t-il du Mexique, le *zócalo* ? Sans Roberto Arlt... Sans Mario Santiago Papasquiario... sans Kafka, il ne nous reste qu'Adolphe Hitler ! Voilà pourquoi.

²³⁶ F. Nietzsche, « Du profit à tirer de l'étude de l'histoire et des dangers qu'elle comporte ». Cité dans W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Ecrits français, op. cit.*

Les procédés sont multiples. On le dit bien, un roman qui raconte la même chose, le même chaos, dont le point de jonction est un personnage disparu, est un roman sinon sur l'histoire, au moins sur les dangers qui confrontent l'historien au matérialisme historique, suivant Benjamin. Dans *SDS*, le personnage disparu n'a pas de visage ni de nom car à l'origine du projet d'écriture de Javier Cercas, il n'en était pas question. (Le roman de l'historien du matérialisme historique est un roman initiatique.)

En ce sens, nous pouvons dire qu'il a doublement disparu : il a disparu de l'histoire de Sánchez Mazas, l'écrivain phalangiste, et il n'apparaît pas dans le projet de livre de Javier Cercas. Or *SDS* se construit sur ce manque qui devient déterminant dans la formulation du texte, le texte bancal que Cercas finalement publie et critique à la fois.

Une scène, un instant, suffisent pour mettre en place le contenu de ce manque ; c'est bien la scène où Sánchez Mazas se retrouve face à un soldat républicain, alors qu'il vient de se sauver au moment même de l'exécution.

Comme dans le tableau de Klee, le temps, malgré le mouvement des éléments, est figé par la portée de son contenu. Nous sommes devant un instant définitif dont tout dépend, non seulement le devenir du protagoniste mais aussi le devenir du pays. Qu'est-ce que serait devenue l'Espagne si Sánchez Mazas avait été battu par les Républicains ? Sa survie représente le renforcement du pouvoir franquiste ? Cet instant dure au-delà du temps même pour muer en une substance autre, et implique un travail d'interprétation, au sens de 'fausseté', et une appréhension dramatique qui dépasse forcément la valeur que l'on donne à l'histoire traditionnelle. La scène est donc fabriquée mais indispensable pour comprendre la portée de l'histoire :

El soldado le está mirando ; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven : bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que viven en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo :

- ¡Aquí no hay nadie!²³⁷

Nous sommes seuls, et il n'y a pas de remède à cela.

Il nous semble que l'idée de Benjamin est de dire que l'histoire affecte toujours la tradition (la tradition se voit ainsi libérée du conformisme qui la caractérise) et affecte aussi celui qui raconte, le sauve. L'idée finale est qu'il s'agit d'un acte salvateur, rédempteur, comparable à celui qui serait capable de vaincre l'*antéchrist*. Il s'agit donc d'un trajet aller-retour, dans la mesure où le devenir historien implique un devenir déterminant en termes ontologiques. Nous pouvons affirmer, avec Benjamin, qu'il y a un *être historien* tout comme il y a un *être culturel* marqué. L'histoire nous marque tout autant que la culture. Et

²³⁷ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 104. « Le soldat regarde Sánchez Mazas ; celui-ci fait de même, mais ses yeux embués ne comprennent pas ce qu'ils voient : sous les cheveux mouillés, le large front et les sourcils perlés de gouttes, le regard du soldat n'exprime ni compassion ni haine, pas même de mépris, mais une espèce de joie secrète et insondable. Il y a en lui quelque chose qui confine à la cruauté et résiste à la raison mais qui n'est pas pour autant l'instinct, quelque chose qui vit là avec la même persévérance aveugle que le sang qui s'obstine dans ses veines ou que la terre dans son immuable orbite ou tous les êtres dans leur opiniâtre condition d'êtres, quelque chose qui échappe aux mots de la même manière que l'eau du ruisseau esquive la pierre, car les mots ne sont faits que pour se dire eux-mêmes, pour dire le dicible, c'est-à-dire tout, hormis ce qui nous gouverne ou nous fait vivre ou nous touche ou ce que nous sommes ou ce qu'est ce soldat anonyme et vaincu qui regarde à présent cet homme dont le corps se confond presque avec la terre et l'eau brune du fossé, et qui crie en l'air avec force sans le quitter des yeux : Par ici, il n'y a personne ! », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 114.

inversement. Nous sommes des êtres d'une certaine façon *culturellement* dépendants de la façon dont nous racontons l'histoire. Nous sommes là parce que nous avons une notion de l'histoire, et cela est notre signe d'identité. Dans la même dynamique, et c'est ce qui est le plus important, nous pouvons dire que notre compréhension de l'histoire détermine notre rapport à la culture, et dans celle-ci, à la littérature. La littérature n'est pas un fait indissociable de l'histoire car la littérature correspond à une vision de l'histoire. C'est pour cela que nous pouvons affirmer qu'il n'y a pas de littérature universelle, c'est aussi simple que cela. Parce que tous les peuples n'ont pas la même vision de l'histoire. La littérature et l'histoire, dans cette version, se confondent comme les fragments d'un même objet. L'aspiration à se donner une littérature universelle va à l'encontre de l'aspiration à se donner une histoire libératrice.

Ignacio Echevarría, l'exécuteur testamentaire de Roberto Bolaño, va encore plus loin : il propose la thèse selon laquelle l'œuvre de Bolaño constitue un seul et même objet, un objet réfractaire²³⁸, dont les parties composantes s'entremêlent et ne font qu'un. Chaque roman, chaque poème, chaque essai, d'après lui, développeraient des éléments d'un autre texte signé par l'auteur chilien. Et cet objet, qui constitue au fond un *univers* sémantique, contiendrait dans son noyau une sorte de paradigme, *Les détectives sauvages*, vers lequel tous les textes se dirigent et d'où tous les textes émergent. Bolaño reprend ce sujet qui est depuis toujours un sujet borgesian : la Littérature n'est qu'une. Néanmoins, cette littérature

²³⁸ « La parte funciona como el todo, alcanzándose en cada ocasión una configuración nueva, en absoluto redundante pero sí desde luego insistentemente sondeadora de un mismo territorio moral, que determina unas constantes temáticas y estilística », Ignacio Echevarría, « Bolaño extraterritorial », dans Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p 433. « La part fait l'objet de l'ensemble, à chaque fois on obtient une nouvelle configuration, non redondante mais toujours capable du sondage d'un même territoire moral, ce qui détermine des constantes thématiques et stylistiques ».

unique serait effectivement composée de parties éparses. « En réalité, nous sommes tous isolés »²³⁹, dit Bolaño. La littérature universelle serait un système fondamentalement contradictoire, un système de ruptures successives.

L'idée rapportée par Bolaño à Cercas proposant que le rôle de l'écrivain est de se souvenir des amis disparus porte une notion politique au sens strict du terme, car le souvenir des amis disparus est lié aux événements historiques ; ne pas se souvenir revient à s'associer au fascisme. Il y a un devoir de mémoire dans cette quête du passé et non simplement un acte esthétique ou lyrique. Ce devoir de mémoire est déterminé par la manière d'appréhender et d'interpréter la chose publique. Cela explique notre référence à Benjamin : soit on joue le jeu du pouvoir constitué, soit on joue le jeu du pouvoir constituant. Le pouvoir des moins forts, des vaincus. L'ange de l'histoire, qui est l'écrivain matérialiste, et qui est l'écrivain des histoires délibérément oubliées et biaisées, par le pouvoir constitué, est un représentant du champ des vaincus. Sans cela, il ne serait pas un ange, il serait n'importe qui sauf un ange: il serait, très probablement, un criminel.

L'ange de l'histoire, ange extrait du ventre du navire qui conduit les esclaves d'un enfer à un autre, suivant les images d'Edouard Glissant, rencontre dans la possibilité de raconter l'histoire des vaincus, qui est aussi la sienne, la possibilité de la rédemption. C'est en cela qu'on comprend que Bolaño dépose en Cercas ce conseil, un conseil donné par un ami à un autre ami ; mais aussi un conseil donné d'une victime à une autre victime de l'histoire constituée.

²³⁹ S. Hernández y M. Puig, « Una entrevista inédita, entrañable, huraño ». Dans *Bolaño Salvaje, op.cit.*, p. 478.

La vie de Mirailles représente cet enjeu. Il est celui qui a survécu et donc, en quelque sorte, il est coupable de vivre : « -A veces sueño con ellos, y entonces me siento culpable »²⁴⁰, dit-il. « Eux », ces sont les victimes de l'histoire : « [...] les veo a todos, intactos y saludándome entre bromas, igual de jóvenes que entonces, porque el tiempo no corre para ellos, [...] preguntándome por qué no estoy con ellos, como si los hubiese traicionado ».²⁴¹

Mirailles, qui est coupable de vivre, est devenu le responsable de se souvenir. *SDS* est le récit de cette responsabilité qui est un devoir de mémoire.

Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe ? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol ; nadie, y, menos que nadie, la gente por la que pelearon. No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos.²⁴²

L'ange de l'histoire, sujet et objet de l'histoire, devient par ce procédé un support textuel. Il n'est pas un témoin de l'histoire, il est l'histoire même : il y a un effet d'incorporation au sens religieux du terme (qu'on retrouve d'ailleurs dans *Les thèses* de Benjamin) et au sens littéral aussi : Mirailles, le révolutionnaire, intègre à lui seul une sorte de patrie nouvelle, celle des oubliés :

²⁴⁰ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 200. « Parfois, je rêve d'eux et je me sens alors coupable », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 226.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 200. « [...] je les vois tous, intacts, ils me saluent en plaisantant, aussi jeunes qu'autrefois puisque le temps n'a plus cours pour eux [...], et ils me demandent pourquoi je ne suis pas avec eux, comme si je les avais trahis », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 226.

²⁴² *Ibid.*, pp. 200-201. « — Personne ne se souvient d'eux, vous savez ? Personne. Personne ne se souvient même pourquoi ils sont morts et pourquoi ils n'ont jamais eu ni femme, ni enfants, ni chambre ensoleillée ; personne, et encore moins ceux pour lesquels ils se sont battus. Aucune rue misérable d'aucun village misérable d'aucun pays de merde ne porte ni portera jamais le nom d'un d'entre eux », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 226.

Ah, pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos, de Lela y de Joan y de Gabi y de Odena y de Pipo y de Brugada y de Gudayol, no sé por qué lo hago pero lo hago, no pasa un solo día sin que piense en ellos²⁴³.

Ce mouvement autour de ce qu'on pourrait appeler la politique de la mémoire appuie notre thèse selon laquelle le « livre » sur Sánchez Mazas, *Les Soldats de Salamine*, résulte d'un doute qui se concrétise paradoxalement au fur et à mesure que l'auteur, Javier Cercas, explore les certitudes qui entraînent ce doute. On peut comprendre que le roman *Les Soldats de Salamine* soit un échec en tant que tel, et que cet échec se concrétise précisément dans le résultat final, l'œuvre littéraire. Et, enfin, que sans cet échec l'œuvre littéraire ne soit pas envisageable ni même possible, que l'on puisse l'atteindre seulement par le biais du récit à la fois du moment où s'entame l'écriture de sa certitude et sa propre réfutation. Nous sommes loin de la recherche du modèle idéal de la littérature, un modèle sans fractures. Un modèle utile pour tous et pour personne. Ce roman de Cercas nous montre avec détermination que la vitalité de la littérature ne réside pas dans la mise en pratique d'un enseignement préalable, mais dans la capacité de s'auto-référencer non pas pour certifier sa valeur publique mais pour contester son propre *devenir*. Dans *SDS*, les références à Roberto Bolaño permettent à Javier Cercas de se donner une tradition alternative par rapport à l'histoire de la littérature d'Espagne, certes, mais surtout elles lui permettent d'engager l'écriture de l'histoire de son pays comme s'il s'agissait d'une responsabilité commune à tous, voire même transnationale, une entreprise qui nécessite le concours de chacun.

²⁴³ *Ibid*, p. 201. « Ah... mais je m'en souviens moi, et comment ! de tous je me souviens, de Lela et Joan et de Gabi et d'Odena et de Pipo et de Brugada et de Gudayol, je ne sais pas pourquoi, mais c'est comme ça, il n'y a pas un seul jour où je ne pense à eux », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 227.

L'ange de l'histoire est sujet de l'histoire car il est surtout objet de l'histoire. Sans cette condition, le devoir de mémoire ne serait qu'un banquet érudit, comme le dénonce Nietzsche. La libération de l'histoire nationale d'Espagne comme la libération du peuple espagnol ne peut se faire sans la participation des autres, les étrangers, par exemple : Bolaño, l'écrivain étranger qui apporte avec lui des airs nouveaux aux lettres hispaniques fait partie d'une saga de personnages historiques, composée par les révolutionnaires de tous les temps, souvent anonymes, qui parcourent le monde en quête de liberté. Antonio Miralles, le vieillard catalan qui porte en lui les cicatrices d'une vie vouée à la libération de la patrie de l'emprise franquiste, d'abord, et du Troisième Reich après...

Il y a peut-être bien une seule littérature véritable, celle qui raconte cette quête. Roberto Bolaño, cité par Javier Cercas, synthétise ce rapport littérature, histoire, politique :

—Date cuenta, Javier – acotó Bolaño, un poco perplejo, como reprimiendo la risa, como si él mismo estuviera descubriendo la historia (o el significado de la historia) a medida que la contaba-. Toda Europa dominada por los nazis, y en el culo del mundo, y sin que nadie se enterase, los cuatro putos moros, el puto negro y el cabrón de español que formaban la patrulla de D'Ornano estaban levantando por vez primera en meses la bandera de la libertad. ¡Tiene cojones la cosa ! Y ahí estaba Miralles, engañado y por puñetera mala suerte y a lo mejor sin saber para qué estaba ahí. Pero ahí estaba él.²⁴⁴

Alors, il ne s'agit plus seulement de rédiger l'endroit de l'histoire mais sa propre réfutation, c'est-à-dire, en revenant au tableau de Klee, son *devenir*. Dans l'exemple de *SDS*,

²⁴⁴ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 158. « - Tu te rends compte, Javier, ajouta Bolaño, un peu perplexe, donnant l'impression de réprimer un rire, comme s'il était lui-même en train de découvrir l'histoire (ou le sens de l'histoire) à mesure qu'il la racontait. Toute l'Europe était dominée par les nazis, et dans le trou du cul du monde, sans que personne ne s'en aperçoive, ces quatre putains de Maures, ce putain de nègre et ce salopard d'Espagnol qui formaient la patrouille de d'Ornano brandissaient pour la première fois depuis des mois le drapeau de la liberté. Si ça c'est pas avoir des couilles ! Et c'est là-bas qu'il était, Miralles ; berné et foutrement malchanceux, peut-être sans même savoir pourquoi. Mais il y était », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, pp 176-177.

Cercas propose un livre qui s'écrit tout en se dé-crivant : c'est pour cela qu'il n'y a pas un seul *Les Soldats de Salamine*, mais au moins deux : celui de son écriture, qui porte sur Sanchez Mazas et un autre, qui le contient tout en le dépassant ; en conclusion, ce n'est pas uniquement le récit de sa déconstruction ce qui porte le sens, mais c'est bien le récit de sa construction ce qui donne sens à cette poétique politique dont le protagoniste est l'ange de l'histoire, ce personnage fragile mais décisif que nous octroie Walter Benjamin, le philosophe acculé par le fascisme nazi.

L'historien a une responsabilité face au passé, nous disent Benjamin et Bolaño, la responsabilité de le sauver. Et Benjamin dit que cette rédemption apparaît comme un tourbillon qui met le désordre partout, et qui pousse l'ange à contre-sens –de dos- vers le futur. Cette belle et émouvante image illustre l'aspect énigmatique de ce devenir. L'ange existe dans une sorte de doute sans merci, un doute qui émerge plus comme un guerrier que comme un simple obstacle de la nature.

Ce doute, qui paraît presque d'une évidence impertinente, n'est pas aussi évident ; sans ce doute, l'écriture du passé ne serait pas un acte aussi nécessaire. Le roman de Cercas nous met devant ce doute. Si *Les Soldats de Salamine* développe un *leitmotiv* il est très probable que ce soit celui-ci : illustrer, comme l'essai de Benjamin et sa lecture décalée du tableau de Paul Klee, le moment où l'ange de l'histoire, l'*angelus novus*, devient tel, malgré lui, comme si cela était son destin. Malgré ses doutes, et malgré les faux doutes dont il se croit dépositaire, malgré ses savoirs et ses préjugés, et parce que, d'une manière ou d'une autre, il y a « quelque chose » qui se distingue de tout le reste, et ce quelque chose, qu'on ne saurait trop préciser, est très facile à identifier : en ce qui concerne le cas de Javier Cercas, et à travers lui le peuple espagnol, le fascisme espagnol et le devoir de mémoire qui

s'en dégage. Il ne faut pas nous tromper : Sanchez Mazas avant tout et après tout était un phalangiste, donc, un criminel :

—¡Mierda ! —dijo Conchi—. Ya te dije que no escribiras sobre una facha. Esa gente jode todo lo que toca. Lo que tienes que hacer es olvidarte de ese libro y empezar otro. ¿Qué tal uno sobre García Lorca ?²⁴⁵

Hormis cela, que l'on nous comprenne bien. Il ne s'agit pas d'établir une règle pour l'un et une autre règle pour l'autre ; dire qu'il y a une vérité moralement valide et une autre invalide. Au fond, cette citation — qui reprend les paroles de ce personnage non initié aux arts poétiques et littéraires (Conchi est à *peine* la petite copine de l'auteur, ni son éditeur ni son représentant) —, nous montre bien cela : García Lorca... Sánchez Mazas... Est-ce que cela change quelque chose ? A priori, non.

Mais au bout du chemin, oui. Incontestablement.

²⁴⁵ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 144. « Merde!, dit Conchi. Je t'ai déjà dit de ne pas écrire sur un facho. Ces gens foutent en l'air tout ce qu'ils touchent. Ce que tu dois faire, c'est oublier ce livre et en commencer un autre. Pourquoi pas sur García Lorca ? », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 160.

CHAPITRE DEUX

Mémoire, images et montages

*Pas plus que l'individu n'est seul dans le groupe
et que chaque société n'est seule parmi les autres,
l'homme n'est seul dans l'univers.*

C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*

1 Espace, temps, écriture dans la notion de mémoire

Une maison avec un certain nombre de pièces, des escaliers, des chambres à coucher, des fenêtres par lesquelles rarement on se penche (Samuel Beckett); ou un bâtiment à plusieurs étages, qui grandit au fur et à mesure que le temps s'écoule (Julio Cortázar), chaque étage et son temps. Ou bien, une maison en face de la mer, une petite auberge en fait, avec des chambres ici et là, et des couloirs qui transportent, c'est le cas de le dire, les pensionnaires d'un point à l'autre (Alessandro Baricco). Ou encore, un espace infini, si l'on veut, fait (configuré par) de volumes hexagonaux assemblés comme un jouet, un espace universel, donc, dont les règles ne sont connues par personne et dont le sens est indéchiffrable, ou infranchissable, pour revenir à l'espace, un espace sans limite, pire, une frontière entourée par des frontières, un cauchemar (Jorge Luis Borges).

Ou bien, un journal intime, un petit cahier où l'on inscrit au jour le jour quelques traits de manière à ce que le cahier, les pages blanches, en fait, se remplissent au fur et à mesure, et se ferment comme on ferme les chambres d'une maison abandonnée par ses habitants d'antan (Paul Auster). La mémoire occupe l'espace sans limites donnant lieu à une poétique de l'espace vaste et généreuse qui se dit d'une manière et se lit d'une toute autre, si l'on suit Paul Valéry : « La mémoire s'accroît régulièrement et se détruit

irrégulièrement. Comme un mur se fait par assises et par journées, et quand il se défait, c'est par ici et par là et on ne sait quand ». ²⁴⁶

Ricardo Piglia dit: « La literatura es como una ciudad, uno dobla una esquina y se abre un mundo nuevo ». ²⁴⁷ Il dit « la littérature », mais en réalité il aurait pu dire « la mémoire » et cela aurait été aussi bien, parce que la mémoire et la littérature fonctionnent dans sa pensée de la même manière.

La littérature est la mémoire du lecteur. Il dit : « La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados ». ²⁴⁸ Le lecteur amène dans la vie *les faits* des livres, les rend en quelque sorte « vrais ». Piglia explique: « Son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria, como una música ». (Le mot « musique » est important, car il nous renvoie à la notion de code, de code abstrait. La musique, que veut-elle dire ? A-t-elle un sens ? Est-elle lisible ? Interpréter, est-ce dire ?)

Et nous voilà de nouveau renvoyés dans l'abstraction de la maison qui grandit et rétrécit selon les cas, et qui finalement disparaît avec la mort du sujet. La mémoire du

²⁴⁶ Paul Valéry, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, 1973, p. 1215.

²⁴⁷ Ricardo Piglia, Entretien avec Alvaro Matus, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 mars 2006 [Version internet: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={61993a9f-0f5d-4950-a888-b714c49b9e01}>]. « La littérature est comme une ville, on tourne au coin de la rue et un nouveau monde apparaît. »

²⁴⁸ Ricardo Piglia, *Formas breves*, *op. cit.*, p. 53. « La lecture est l'art de construire une mémoire personnelle à partir des expériences et des souvenirs d'autrui. Les scènes lues dans les livres reviennent comme des souvenirs de soi. »

défunt est utopique. On ne peut que l'imaginer. C'est un objet qui fuit constamment, qui se déplace comme le mercure. Se casse en mille morceaux, n'est jamais unitaire, n'est jamais solide. Autant on a l'impression qu'elle est là, autant elle se défait lorsqu'on l'approche. Le sujet s'est toujours éloigné de soi-même, de sa maison. Sa maison est sa mémoire. La mémoire que Platon a *imaginée* déjà comme un espace qui existe depuis toujours. Un espace informe vers lequel on est obligé de revenir car c'est bien en lui, dans cet espace, que la vie prend du sens. Un espace de cire.

1.1 L'espace, le temps, la durée

La mémoire chez Platon et Aristote

Platon ou Ulysse, le grec. Ulysse qui doit revenir chez lui, dans le giron de Pénélope pour essayer de retrouver le sens de sa vie fragmentaire, de sa vie dissolue dans la distance et dans le temps. Dans la guerre, surtout. Mais le retour est-il possible ?, ou bien Borges avait raison et l'univers, même s'il paraît être figé, même s'il est figé, n'est jamais nommable ?

Dans la tradition philosophique et littéraire, le concept de mémoire est souvent présenté au travers de métaphores spatiales. La ville, l'espace. Et c'est curieux, quand même, parce que la mémoire est un *outil* du temps, ou si l'on veut, *un artifice* du temps. Borges dit : « A medida que transcurren los años, todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria »²⁴⁹. Le mot « charge » est important, comme le mot « musique ». Car dans ce mot il y a une notion de condamnation. C'est un ballot. Ce poids nous éloigne du sens, le sens donnée ici comme un objet décomposé. Une charge amorphe, un espace sans limites. Un monstre. La mémoire, l'espace d'un monstre. Nous voilà de nouveau dans la hantise. La mémoire ou « La Casa tomada » de Julio Cortázar. La maison qui nous échappe, dont les formes, les contours, se perdent dans l'obscurité.

²⁴⁹ Cité par Ricardo Piglia, *Formas Breves*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2001, p. 50. « Au fur et à mesure que les années passent, tout homme est obligé à emporter le poids toujours plus grand de sa mémoire ».

L'espace de l'inconnu ; Freud l'appelle, bien sûr, l'espace de l'inconscient, et Maupassant « Le Horla »²⁵⁰. Le monstre que l'on retrouve aussi chez Javier Cercas lorsqu'il écrit :

La memoria es un monstruo ; uno olvida las cosas, pero ella no, simplemente las archiva. Unas veces te muestra enseguida lo que ha guardado, otras te lo oculta durante años ; a menudo lo hace de acuerdo con su voluntad, y no con la tuya. Uno cree que tiene memoria, pero es la memoria la que le tiene a uno. No es raro que haya quien sienta la tentación de liberarse para siempre de ella : perder la memoria es perder el lenguaje y perder el lenguaje es perder la realidad y perder la realidad es perderse.²⁵¹

Pour Platon, la mémoire, en revanche, est associée au savoir. À la naissance, l'individu a perdu une connaissance essentielle. Le récit, si l'on peut s'exprimer ainsi, de sa vie s'explique dans la récupération de ce savoir original. De ce fait, « s'incarner, c'est oublier ». Et vivre, c'est se souvenir. Alors surgit l'idée de la cire, comme emplacement où sont enregistrés les souvenirs.

Monstre vient de *montrer*. Et donc, « plus un être est monstrueux, plus il faut le montrer » (Michel Tournier, *Le roi des Aulnes*) ; plus il faut l'écrire. Cette charge qu'est la mémoire est à la base d'une littérature qui se veut attachée à l'énigme identitaire ou tout au

²⁵⁰ Certains critiques voient dans ce néologisme 'Horla' les traces du « hors » et du « là » qui nous renvoient forcément au territoire de l'espace. Ce qui est d'autant plus intéressant car dans ce cas il s'agit d'un espace extérieur à l'individu et non intérieur comme on le discute ici par la métaphore de la maison, équivalente en plusieurs sens du « foyer ».

²⁵¹ Javier Cercas, « La pureza de la memoria », *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 173. « La mémoire est un monstre ; on oublie des choses, mais elle non, elle en fait des archives, simplement. Parfois, elle te montre ce qu'elle a conservé, d'autres elle les cache pendant des années ; souvent elle le fait suivant sa volonté et non la tienne. On croit qu'on a de la mémoire, mais c'est la mémoire qui nous possède. Il n'est pas rare que quelqu'un ait la tentation de s'en libérer : perdre la mémoire, c'est perdre le langage, et perdre le langage c'est perdre la réalité et perdre la réalité c'est s'égarer soi-même ».

moins d'une littérature de la connaissance²⁵². Mémoire oblige, on ne s'en défait pas comme on peut se défaire d'un accessoire. En quelque sorte, l'homme est son mémoire. Sans mémoire l'homme n'est plus. La fin du sujet, encore.

Aristote imagina les procédés de la mémoire. Il formalisa un système pour expliquer les relations entre l'espace de la mémoire et le sujet. Il dit :

C'est la présence dans l'esprit de l'image, comme copie de l'objet dont elle est l'image ; et la partie de l'âme à laquelle elle appartient en nous, c'est le principe même de la sensibilité, par lequel nous percevons la notion du temps.²⁵³

Par l'exercice de la mémoire, on devient historiques. C'est la pratique du souvenir celle qui nous offre la possibilité d'exister dans le temps. Pour Jean-Yves et Marc Tadié, Aristote établit un lien inextricable entre l'imagination et la mémoire. La mémoire, c'est une mise en images du passé :

« Les choses qui en soi sont les objets de la mémoire sont toutes celles qui sont aussi du domaine de l'imagination ». C'est ensuite que la mémoire s'applique à l'entendement : la mémoire des choses intellectuelles ne peut avoir lieu sans images.²⁵⁴

Selon cette optique, la mémoire est une mise en images du passé, certes, mais du passé à soi, c'est-à-dire du sujet qui est tout un chacun. De sa maison personnelle, pour revenir à la métaphore spatiale, ou de la charge, pour suivre Borges qui donne ainsi de la

²⁵² Pour les sophistes, « 'La répétition fait pénétrer dans la mémoire l'ensemble de ce qu'on a appris'. [...] Dans le *Menon*, Socrate affirme que le savoir est réminiscence. Nous n'apprenons pas, nous nous souvenons. La connaissance est mémoire. » Jean Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1999, p. 19.

²⁵³ Cité par Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, op. cit., p. 24.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

matière au concept. Cette idée de « mise en image » correspond à l'acte de l'imagination qui est, pour Borges, un « artifice ». L'image comme artifice pour reconstruire cet objet informe qu'est la mémoire. La littérature est l'artifice, au sens stricte du terme, par lequel on atteint (Platon), et on retrouve (Aristote) le passé.

La mémoire est l'objet de cette mise en scène par l'intermédiaire d'une interprétation mimétique (Aristote) des faits existant dans le temps. Cette mise en scène nous intéresse, évidemment, à divers titres, et nous essayerons d'en analyser les portées dans ce chapitre. L'image utile, on peut dire... Némésis et mimésis. Copie de la copie.

Freud, la valeur du souvenir dans la notion de mémoire

On peut, donc, copier la mémoire d'autrui ? On peut habiter la maison de l'autre ? Est-ce que la mémoire n'est pas de l'ordre du privé, n'est pas, pour revenir au discours cher au néolibéralisme, une « propriété sûre » ? N'importe qui peut l'envahir ?

Les philosophes et les littéraires du XX^e siècle envisagent la question sur plusieurs registres, suivant divers chemins.

Freud, par exemple, interprète la mémoire attachée au présent. Tadié explique : « Pour lui, un souvenir n'apparaît que dans le contexte d'un moment présent et ne prend son sens qu'en fonction de ce moment présent. Il varie suivant la circonstance qui le déclenche. »²⁵⁵

²⁵⁵ Cité par Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire, op. cit.*, p. 53.

À l'opposé de Platon, Freud, en incluant la notion de présent, et comme Aristote qui parle de « réminiscence », considère la mémoire comme un acte de réflexion qui situe l'image dans le sens du devenir du sujet qui le pratique. Pour Aristote, la réminiscence signifie l'homme, au sens où seulement les hommes, contrairement aux animaux, ont la capacité d'organiser le désordre d'images du passé. C'est là le sens de l'histoire comme mesure du temps. Freud attribue à la mémorisation la vertu de mettre le sujet en perspective historique, et *rationnelle*, si l'on revient à Aristote pour qui :

La première [mémoire] donne le souvenir entier, la seconde [réminiscence] le reconstruit à partir de fragments. Elle suppose un effort de l'esprit. Le souvenir relève du sensible, est analogue à un tableau, à une image de l'objet absent, à l'empreinte d'un cachet sur la cire. La réminiscence, qui ne donne qu'une partie de l'objet, appelle un travail ; ce qui le permet, c'est que nos sensations [...] s'enchaînent les unes aux autres, et que l'on peut circuler de l'une à l'autre, soit dans le réseau logique des mathématiques, soit dans le désordre de l'association d'idées ou d'images.²⁵⁶

Pour Freud, « C'est notre environnement actuel qui donne au souvenir conscient son organisation, alors que, dans le rêve, le souvenir est désorganisé. »²⁵⁷ La mémoire est non seulement une prise de conscience du passé, une mise en image de l'histoire passée, mais une prise de conscience, surtout, du présent. Une opération cognitive de l'individu. Ainsi :

Le souvenir est l'interprétation d'impressions passées en fonction des circonstances présentes. Interpréter une sonate n'est pas le souvenir d'une prestation antérieure : chaque interprétation est unique, elle dépend du contexte et aura sa propre histoire.²⁵⁸

²⁵⁶ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, op. cit., pp. 26-27.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁸ *Ibid.*.

À l'évidence, Sigmund Freud comme Aristote mettent l'accent sur l'idée que chaque objet occupe une place unique dans le monde, dans l'enchaînement des discours. En ce sens, chaque objet s'inscrit (Aristote aurait dit : se dessine dans la cire) dans l'univers des discours suivant sa propre logique historique — spatio-temporelle, si l'on veut. Car, pour Freud —comme pour Henri Bergson d'ailleurs— la mémoire est « essentiellement dynamique ».²⁵⁹ Les empreintes de la mémoire changent en permanence.

Dans ces discours, l'individu est à la tâche de sa recherche qui est, évidemment, personnelle. On est bien devant l'image du mémorial de l'individu qui observe le bâtiment architectural au loin, et qui se propose, par différents motifs, de le ramener vers son présent, c'est-à-dire vers sa vie pratique qui est la seule à avoir une valeur quelconque, parce que, ayant un poids comme le veut Borges, elle aura aussi une valeur à établir. Le sens du passé est utile s'il éclaire d'une manière ou d'une autre le présent. Voilà le fondement psychanalytique de cette quête.

Cette vision, néanmoins, peut paraître rigide ; en restreignant le phénomène au domaine de l'individu, ou de l'objet (la sonate), elle nous offre des relations plutôt linéaires avec la notion de mémoire. Une valeur, un discours, une connaissance. Des phantasmes, des sessions d'analyse : le transfert.

²⁵⁹ Tadié explique que pour Freud : « Les souvenirs ne sont pas immuables ; en perpétuel remaniement, ils nous donnent l'impression d'exister dans le passé, le présent et le futur ». *Ibid.*, p. 53.

Trois traditions sur la notion de durée

À l'instar de Sigmund Freud, Henri Bergson prend du recul par rapport à toute métaphore spatiale de la mémoire. Pour Bergson, « la mémoire n'est pas un réservoir, mais est avant tout action, projection, dynamisme, reconstruction ».²⁶⁰ Comme Borges, Bergson met l'accent sur la notion de perception. Il s'agit moins du contenu (Borges utilise le verbe « penser ») que de l'action de percevoir : « Les perceptions passées sont conservées dans un but utilitaire pour enrichir de leur connaissance les perceptions présentes »²⁶¹. Tadié observe :

À la limite, « percevoir n'est plus qu'une occasion de se souvenir ». La mémoire devient ainsi « ce qui communique à la perception son caractère subjectif ». Bergson aborde donc le phénomène de la reconnaissance « qui ira chercher dans le passé, pour les diriger vers le présent, les représentations les plus capables de s'insérer dans la situation actuelle ».²⁶²

Comme Aristote, Bergson distingue deux types de mémoire : l'une, qui résulte de la répétition, et qui « met autant de caprice à reproduire, que de fidélité à conserver » ; la deuxième, « conquise par l'effort, reste sous la dépendance de notre volonté »²⁶³ : c'est la mémoire spontanée. Pour Tadié « cette forme de mémoire enregistre 'sous forme d'images souvenirs tous les événements de notre vie quotidienne au fur et à mesure qu'ils se produisent'. Cette mémoire est assise dans le présent et ne regarde que l'avenir ». Ainsi, « l'une imagine, l'autre répète », formule fort intéressante pour essayer le partage dans une

²⁶⁰ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, op. cit., p. 55.

²⁶¹ *Ibid.*,

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 56.

littérature qui se veut problématique dans ses relations avec les modèles. On peut se demander si, en effet, « La Bibliothèque de Babel » que *nous* lisons est la répétition ou l'imagination de la Bibliothèque de Babel que Borges imagina répéter, ou répète tout en imaginant sa répétition.

« Ce qui communique », en fin de compte, c'est l'écriture, ce qui reconstruit, ce qui projette aussi. Et en ce qu'elle a de relation avec le souvenir, selon Tadié, elle serait la représentation d'un système qui opère ainsi :

La mémoire est action, le souvenir est reconstruit, donc « il ne peut y avoir dans le cerveau une région où les souvenirs se figent ou s'accumulent ». Alors où se trouvent les faits passés, connus, « quand on cesse de considérer le cerveau comme dépositaire de souvenirs ? » En fait la perception d'un objet extérieur exécute « sur un immense clavier » « son accord aux mille notes, provoquant ainsi une multitude de sensations ».

[...] la mémoire n'est pas un réservoir de souvenirs figés, mais plutôt un recueil de sensations qui peuvent, en jouant sur le clavier de nos réseaux neuronaux, redéclencher les multitudes de sensations qu'avait entraîné la perception réelle : c'est une image virtuelle évoluant vers une sensation réelle.²⁶⁴

On revient donc à la métaphore de la musique, à laquelle il convient de se référer en termes de langage, un langage situé au-delà des limites mimétiques, des contraintes de la représentation aristotélicienne. Rapprochée de ce langage abstrait, cette version de la mémoire s'éloigne des codes pragmatiques. La mémoire est une question d'image. D'imagination. Sa vérité est d'être langage, représentation pour l'avenir d'une série de sensations accumulées dans les temps et auxquelles on se réfère spontanément ou par répétition. Dans les deux cas de figure, le résultat est le même : un discours, des images.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 56-57.

Une fois prononcée la première parole, on est condamnés au discours. La parole est une condamnation : un livre conduit à tous les autres livres ; la lecture des uns signale les lectures des autres. Dans sa très célèbre étude *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*²⁶⁵, Ricœur cite Vladimir Jankélévitch en exergue : « Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été : désormais ce fait mystérieux et profondément obscur d'avoir été est son viatique pour l'éternité. »

Il y a ici une certaine ironie, quand même. On est puni pour l'éternité, ne pouvant pas nous défaire de notre existence préalable. Ayant existé, nos traces en permanence peupleront le monde. Rien à faire. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de noter que ce traité commence par une « note d'orientation » intitulée « Mémoire et imagination ». Ricœur avertit :

C'est sous le signe de l'association des idées qu'est placée cette sorte de court-circuit entre mémoire et imagination : si ces deux affections sont liées par contiguïté, évoquer l'une – donc imaginer –, c'est évoquer l'autre, donc s'en souvenir.²⁶⁶

Pour lui, mettre en relation les deux idées, dans le cadre de l'utilisation pragmatique de la mémoire, pose problème, en ce sens que le but de la mémoire est de situer, a priori, l'individu dans le temps. Sans souvenir, sans images du passé, on est perdu. Mais cela, pour Ricœur, est une aporie « que le langage ordinaire cautionne : la présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien être celle d'une image »²⁶⁷.

²⁶⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁶⁷ *Ibid.*.

Imagination et mémoire, dans cette tradition²⁶⁸ qu'interroge Ricœur, s'entrelacent dans une logique d'associations d'idées : « la mémoire, réduite au rappel, opère ainsi dans le sillage de l'imagination ».²⁶⁹ Du coup, l'imagination est interprétée aussi comme un « mode de connaissance », « au bas de l'échelle ». Une connaissance subordonnée aux éveils sensibles de l'individu : on imagine à partir des sensations que l'on éprouve. La mémoire, en revanche, est du côté de l'entendement. L'imagination conçue comme étant irrationnelle.

Cette déclaration –dit Ricœur– est d'autant plus remarquable que l'on lit chez Spinoza une magnifique définition du temps, ou plutôt de la durée, comme « continuation de l'existence ».²⁷⁰ Pour Ricœur, par extension, la mémoire, en termes temporels, équivaut, évidemment, à la durée. On peut le dire ainsi : *la mémoire est la durée du temps*. Et la durée du temps, c'est la transcendance de l'individu. Sans mémoire, donc, il n'y a pas de transcendance. Or, ne pas garantir la certitude – la fiabilité – de la mémoire comme langage équivaut à mettre en question la durée – l'existence – de l'individu, et ce qu'il représente.

Pour Ricœur, s'impose le découpage entre mémoire et imagination, du point de vue de leur *intentionnalité*. La première, dirigée « vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la « chose souvenue », du « souvenu »

²⁶⁸ Ricœur analyse Spinoza, Proposition 18 du Livre II de l'*Éthique*.

²⁶⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 5.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 6.

en tant que tel ». La seconde, « dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique ». ²⁷¹ Comme Aristote, Ricœur pense que « la mémoire est du passé ». Pour lui,

La menace permanente de confusion entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir-image, affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véridative de la mémoire. ²⁷²

Néanmoins, pour lui, il ne demeure pas moins vrai que cette relation établie et commentée entre mémoire et imagination répond à un constat de faits. Et il revient à Platon pour rappeler que « la représentation de la chose absente », ou « l'art qui fabrique des images » (*eidòlopoiikèn tekhnèn*) passe par la coexistence de l'« art de copier » (*tekhne eikastike*) et du simulacre (*phantasma*). Ainsi, l'art (*eikon*) bifurque vers deux voies : celle de l'art « eikastique » (qui privilégie la mimésis –*mimèmata*–, la vérité) et l'art « fantastique » ²⁷³. La mémoire se trouve dans cette tension.

Pour nous, l'étude de la mémoire dans le domaine de la littérature, dans un cadre fictionnel, se fait dans cette relation qui met en évidence la difficulté à traiter « la mémoire » comme un problème en soi et la *mimésis* comme une intentionnalité possible. On se demande si la recherche de cette *vérité* n'est pas en elle-même une impasse. Si la vérité, au cas où elle existerait, n'est pas ailleurs — par exemple dans la tension entre mémoire et imagination, entre souvenir et image du souvenir, entre image et lecture, entre lecture et discours.

Pour Ricœur, l'historien, la mémoire fonctionne comme passage vers le passé, elle signifie le passé, le passé avant le souvenir, alors que, comme nous l'avons annoncé dans

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*, p. 7.

²⁷³ *Ibid.*, pp. 5–18.

notre travail, nous nous intéressons à la mémoire comme passage à l'écriture fictionnelle, en ce qui concerne la diégèse des textes qui nous occupent, et comme passage à la lecture, en ce qui concerne le système extradiégétique (historique) de cette littérature que nous avons définie comme littérature contemporaine, au dépit d'une terminologie moins ambiguë.

Enfin, nous constatons que du point de vue philosophique, dans cette approche historique des idées, les réflexions sur la mémoire se sont axées sur trois binarismes. Le premier, celui qui situe le phénomène mnésique dans le clivage âme – corps, et qui observe la mémoire dans sa condition sacrée. La mémoire permet de situer l'Homme dans une dimension spirituelle, puisqu'elle rattache l'univers du concret et du spirituel au profit de la connaissance humaine.

Le second, et dont le mérite correspond à Henri Bergson qui, dans son célèbre essai *Matière et mémoire*, propose une analyse de la mémoire comme un phénomène organique, corporel, en un certain sens, alliant les dimensions matérielles et spirituelles de la condition humaine. Au fond, nous sommes devant l'individu confronté à son passé et aux négociations qu'impose la recherche de ses souvenirs : l'homme et sa durée cognitive.

Pour ce qui concerne le troisième binarisme, nous avons les propositions de Paul Ricœur qui propose une étude de la mémoire « se déplaçant du plan ontologique au plan linguistique ou sémantique ».²⁷⁴ Ricœur nous offre l'opportunité de penser la mémoire en

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.

termes historiques ; non que les autres chemins ne nous offrent pas cette possibilité, mais chez Ricœur on soulève la possibilité d'appréhender la mémoire comme un objet du discours, un système de langage. C'est bien par le travail mnésique qu'on participe de ce système. Notre existence, comme le signale Ricœur dans la citation de Jankélévitch, se situe aussi à ce niveau là. Notre existence mnésique conditionne, donc, notre existence historique. C'est par l'étude de cette problématique qu'il est aussi envisageable d'élucider la portée des faits littéraires.

1.2 Mémoire et image. Littérature et écriture

Penser (imaginer) le monde dans la diversité des temps

Quels liens entretiennent la littérature de fiction et la mémoire ? Est-ce que la mémoire est un récit ? Est-elle nécessaire ? A-t-elle un temps ? Est-ce la fiction²⁷⁵ une forme de mémoire ? La mémoire est-elle un principe structurant de la fiction ? « La literatura permite pensar lo que existe pero también lo que se anuncia y todavía no es » dit Ricardo Piglia en guise de conclusion à son livre d'essais intitulé *Formas Breves* (2000)²⁷⁶. Est-ce que la mémoire est aussi une forme de penser ? On peut lire cette réflexion de diverses manières.

Il apparaît évident d'envisager la littérature comme une forme de pensée, dans laquelle on ne cherche pas seulement les vestiges d'une réalité quelconque mais dans laquelle on peut trouver des points de vue, des perspectives critiques, des idées. Il n'y a pas de mémoire sans images. Comment voit-on ces images, comment les exprimer ? Aldous Huxley²⁷⁷ propose une définition de « voir », utile pour discuter la pensée comme perspective critique. Pour lui, voir est le résultat de sentir, percevoir, choisir. Le sentir nous

²⁷⁵ Nous utilisons le terme « fiction » suivant sa racine latine : *fingerere*, « faire ou former ». Dorrit Cohn propose cette définition : Fiction : *récit non référentiel*, et explique : « le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne puisse pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui [comme c'est souvent le cas chez Piglia, Bolaño y Cercas] ». Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Ed. du Seuil, 1999, p. 31.

²⁷⁶ Ricardo Piglia, *Formas Breves*, Barcelone, Anagrama, 2000, p. 142. « La littérature permet de penser ce qui existe et aussi ce qui s'annonce et qui n'est pas encore ».

²⁷⁷ Voir Aldous Huxley, *L'art de voir*, Paris, Payot, 1990.

renvoie au système neurologique. On *voit* avec nos sens : sentir, c'est bien cela. Dans percevoir²⁷⁸ on va trouver les premiers traits de l'opération cognitive. Percevoir, c'est traduire l'information dans un code. Choisir, sélectionner : l'univers de signes passé au crible où le sujet qui voit prend et rejette, coupe et organise l'information. Voir, pour Huxley, résulte de ce dispositif d'actions, dont le résultat, plutôt cartésien, est la pensée. Pour Paul Virilio, « si voir c'est l'évidence même, rien n'est plus trompeur : aussitôt vu, aussitôt perdu de vue ! Pas d'optique sans illusion optique ». ²⁷⁹ Pour lui, « peu d'événements passent aussi inaperçus que ceux qui vont modifier durablement notre perception du Monde ». Notre regard n'assure pas notre conscience. Si l'on suit Paul Valéry on a deux choix, soit on s'installe du côté de la durée, soit on s'installe du côté de « l'instant d'une surprise »²⁸⁰. Renoncer à la mémoire c'est aussi renoncer à prendre conscience du monde. Cette prise de conscience se donne, pour Roberto Bolaño, dans les choix que l'écrivain pratique.

Pour lui, la littérature est une *forme choisie* ; un texte signifie par les choix formels de l'auteur. C'est dans la sélection d'options que l'on retrouve la littérature. Il ne suffit pas de sentir, il faut percevoir et choisir. Choisir, comme voir, c'est écrire. Pour écrire il faut se défaire. Penser, en fait, équivaut à se défaire. Chacun choisit de penser quelque chose. Ce

²⁷⁸ Huxley n'est pas loin de Henri Bergson, pour qui, « percevoir consiste à détacher, de l'ensemble des objets, l'action possible de mon corps sur eux. La perception n'est alors qu'une sélection. Elle ne crée rien [...] ». Ici se rejoignent les deux auteurs pour lesquels le résultat est un élément dialectique du processus mnésique. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, [version numérique établie par Gemma Paquet, en collaboration avec l'Université du Québec à Chicoutimi. URL: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html], p. 135.

²⁷⁹ Paul Virilio, « Des apparences à la trans-apparence », dans *Éthique, esthétique, politique, Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 25-27.

²⁸⁰ Voir Paul Virilio, *op. cit.*. Citation de *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, texte publié à Paris, en 1932.

dont on se défait n'est pas notre pensée. C'est pourquoi la question de la littérature n'est pas envisageable seulement à partir de l'objet dans sa totalité, mais aussi à partir de son partage. Penser, c'est partager le monde.

Dans l'image que Piglia nous propose, le monde se partage en diverses dimensions temporelles. La mémoire, d'après ce qu'on a étudié, est un lien avec le passé ; la mémoire nous relie au passé, nous, les individus ; alors que la littérature se voue au futur, et nous projette dans l'avenir. Sous plusieurs formes, la littérature se veut hors du temps ; intemporelle, transcendante. Et aussi anachronique. La littérature projette le lecteur dans les temps divers. C'est une machine qui produit du temps.

Roberto Bolaño, dans *LDS*, dessine les relations lecteur, œuvre, critique et temps - notons les majuscules qu'il emploie pour catégoriser les termes :

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. [...] Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia.²⁸¹

²⁸¹ Roberto Bolaño, *LDS*, *op. cit.*, p. 484. « Un temps la Critique accompagne l'Œuvre, ensuite la Critique s'évanouit et ce sont les lecteurs qui l'accompagnent. Le voyage peut être long ou court. Ensuite les Lecteurs meurent un par un et l'Œuvre poursuit sa route seule, même si une autre Critique et d'autres Lecteurs s'adaptent à l'allure de son cinglage. Ensuite la Critique meurt et les Lecteurs meurent encore une fois et sur cette piste d'ossements l'Œuvre poursuit son voyage vers la solitude. [...] Et un jour, l'Œuvre meurt, comme meurent toutes les choses, comme le Soleil s'éteindra, et la Terre, le Système solaire et la Galaxie et la plus secrète mémoire des hommes. Tout ce qui commence en comédie s'achève en tragédie », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 696.

Toutefois, la littérature et la mémoire se *ressemblent* dans le fait que l'une *et* l'autre, l'une *dans* l'autre, nous offrent une image de soi, de nous. Aussi, « La littérature – écrit Piglia en faisant allusion à Borges – c'est l'art de construire une mémoire personnelle à partir des expériences et des souvenirs des autres ».

La mémoire correspond – on le dit souvent – à l'album de photographies familial : en parcourant cet album, on se retrouve devant les diverses situations de nos vies, comme devant des fleurs qui se fanent, pour paraphraser Walter Benjamin. L'ensemble, l'album de photographies, rend compte de notre histoire qui est aussi celle des autres.

En somme, la somme de souvenirs constitue notre mémoire. Pour Paul Valéry, la mémoire garantit notre existence ; nous ressemblons à notre mémoire, chacun est la preuve de son souvenir : nous sommes documents *a posteriori* du passé. Comme dit Henri Bergson, le corps est la matière du souvenir. Chaque corps est son propre mémorial.

Penser le monde vrai et faux à la fois

Pour Huxley, chacun est son regard. John Berger, dans *Ways of seeing*, dit : « Toujours on regarde la relation entre les choses et nous mêmes »²⁸². Catherine Perret, lancée dans l'analyse benjaminienne, écrit :

L'immédiat, c'est-à-dire l'aptitude de la langue à imager, n'affleure que dans la convention, dans l'arrachement à l'illusion de la chose même, à l'illusion de l'immédiat. Et c'est précisément parce que Novalis, Rimbaud, Mallarmé, refusent à la langue son pouvoir de représenter, de dire, et de vouloir dire, qu'elle représente ultimement, ou plutôt qu'elle évoque, qu'elle retrouve cette fonction en elle : non pas dire, mais voir.²⁸³

²⁸² John Berger, *Modos de ver*, Barcelone, Ed. Gustavo Gili, 2000, p. 14.

²⁸³ Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 30.

La littérature exprime une forme de voir (de penser, dit Piglia ; de sentir, dit Bolaño ; d'écrire, dit Javier Cercas). La littérature comme la mémoire, donc, forme un seul et même objet. Alors, comment écrire au-delà de la mémoire ? Est-il envisageable un corps sans âme ? L'identité du lecteur lui est octroyée par les lectures qu'il fait : *je suis*, donc, Don Quichotte. Bovarystes, nous sommes à l'image du texte que nous lisons ; l'objet signifie seulement lorsqu'il est vu. Nous sommes langage.

Bergson, discutant les thèses idéalistes et réalistes, situe l'image dans un lieu intermédiaire.

La matière, pour nous, est un ensemble d'images'. Et par 'image' nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, une existence située à mi-chemin entre la 'chose' et la 'représentation'.²⁸⁴

La mémoire, comme la littérature, est image (*imager* c'est penser) ; le souvenir ne peut se donner que par l'intermédiaire des images car il appartient à l'esprit. Il faut lire le mot « images » au sens large du terme²⁸⁵. Images, mots, formes, odeurs, gestes, images comme restes de la perception initiale. La mémoire est aussi langage, comme nous, son principe est sa fin. Notre corps, dit Henri Bergson, est souvenir. Piglia dit : la littérature est « une forme de penser ». Comme la littérature, la mémoire pour survivre s'adapte au langage.

²⁸⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, pp. 5-6.

²⁸⁵ Berger propose cette définition : « Une image est une vision qui a été reproduite ou recréé. C'est une apparence, un ensemble d'apparences, qui a été séparée du lieu et de l'instant dans lequel elle est apparue pour la première fois et préservée quelques instants ou pour des siècles. Toute image incarne une manière de voir. » Aussi : « Les images furent depuis le début conçues pour évoquer l'apparence de quelque chose d'absent ». *Modos de ver*, *op. cit.*, p. 16. Nous traduisons.

L'image représente, ne présente pas. Elle se lit dans le décalage et ne demeure jamais certaine. L'image découle de son contexte. La mémoire aussi. La mémoire bouge, une fois la planche de cire fondue par le temps : l'image organique. Walter Benjamin, dans *Mythe et violence*, résume : « L'image, dans le contexte de l'allégorie, n'est qu'un signe, un monogramme de l'essence, et non l'essence voilée. Pourtant l'écriture n'a rien d'utilitaire en soi, elle ne tombe pas à la lecture comme une scorie. Elle se fond dans ce qui est lu comme étant sa figure ».²⁸⁶

Mais alors que la mémoire se veut (on la veut) *certaine*, la littérature se veut fausse. Le propre de la fiction est de feindre. Sans feinte il n'y a pas de fiction possible ; la vérité de la fiction est sa fausseté. Le propre de la fiction est de mentir, de dire. « C'est une façon de dire », dit-on dans la rue. « C'est un conte, appréhends-le comme tu veux, comme tu peux ».

Mais alors que la littérature se veut fausse, elle est vraie. C'est son aspect d'image *concrète*, matérielle. On l'étudie, on la commente, il y a certains qui croient en avoir la clé, comme s'il s'agissait d'un espace définissable. La littérature, le corps littéraire, dit-on. Ce corpus. Cet objet. L'écriture comme signe matériel de l'action humaine, marquant dans l'horloge cartésienne le temps investi dans le mensonge. Le mensonge travesti en vérité. Le propre de la fiction est de se donner comme étant vraie, alors qu'elle est fausse. La pensée fait aussi partie de ce cadre ; Piglia écrit :

²⁸⁶ Walter Benjamin, « Pour le portrait de Proust », in *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 387.

El pensar, diría Macedonio, es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo. Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. « Esa ilusión de falsedad », dijo Renzi, « es la literatura misma »²⁸⁷

La mémoire comme la littérature est aussi une forme de trahison, de traduction de quelque chose dont on a l'illusion qu'elle est originale. On a l'illusion d'avoir accédé au vrai, d'avoir trouvé les vrais mots, les vraies phrases, alors que cela n'est que probable. La littérature est du côté du probable, pas du côté du vrai. Javier Cercas inventa la catégorie du « Récit réel » (*Relato real*) étourdi par les catégories. Il explique : « En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención ; o dicho de otro modo : es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla [...] »²⁸⁸.

La mémoire se veut vraie, alors qu'elle ne peut pas le prouver. Mémoire et littérature se veulent originaires et originales alors qu'elles ne peuvent pas être lues par elles mêmes. Elles sont leur propre fait, mais elles sont toujours lues en contexte. Elles sont soumises à la culture ; elles dépendent de la pensée. La conscience est probable, pas certaine. Le cerveau agit dans le probable, et Paul Ricœur dit : « la littérature plus que l'expérience se tient du côté de [Henri] Bergson : littérature de la mélancolie, de la

²⁸⁷ Ricardo Piglia, *Formas Breves*, op. cit., p. 28. « La pensée, aurait dit Macedonio Fernández, est quelque chose qui peut être raconté comme on raconte un voyage ou une histoire d'amour, mais pas de la même façon. Il croit qu'il est possible de raconter dans un roman des pensées si profondes et de manière si abstraite comme dans une œuvre de philosophie, mais à condition qu'elles paraissent fausses. 'Cette illusion de fausseté, dit Renzi, est la littérature même' ».

²⁸⁸ Javier Cercas, « Sobre las desventajas de no atender en la escuela », dans *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 111. « En toute rigueur, un récit réel est à peine concevable, car tout récit, consciemment ou inconsciemment comporte un degré variable d'invention ; autrement dit : il est impossible de transcrire verbalement la réalité sans la trahir [...] ».

nostalgie, du *spleen*... ». ²⁸⁹ La mémoire aussi. Elle peut être obstinée sans cesser d'être mélancolique. On hait sa mémoire, citoyens modernes que nous sommes.

Comme la littérature, la mémoire se donne dans l'avenir de sa réminiscence. La mémoire nous ramène vers le passé alors que nous allons vers l'avenir. On ramène la mémoire dans ce présent qui ne se construit jamais de manière définitive. La mémoire se veut utile, la littérature se veut inutile. Les politiques aiment dire que la mémoire est utile. Objet de la conscience. Utile pourquoi faire ? Alors que l'on a tant de mal à dire l'utilité du citoyen, de l'Homme, autant de mal à nous respecter. La littérature sert à penser tous les temps, dit Piglia, objet mythique de la connaissance humaine, de la vie pratique qui cherche des explications à tout. Comme elle, la mémoire n'est utile qu'alors qu'elle est dépassée par son propre discours.

On veut les mettre à part, comme s'il s'agissait d'antonymes qui se refoulent, alors qu'au bout il y a le lecteur se reconnaissant : la mémoire et la littérature, dans le passé ou dans l'avenir, par l'écriture réconcilient l'homme avec l'homme. ²⁹⁰

En fait, c'est de cela qu'il s'agit. La littérature dans la mémoire, la mémoire dans la littérature *cherche* l'être humain. La littérature est du côté de la mémoire ou de

²⁸⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 568.

²⁹⁰ Voir Peter Elmore, *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 11-40. Elmore étudie la relation de la littérature et l'histoire en Amérique Latine, pour conclure que « le roman historique intervient à partir de la littérature dans un combat pour la mémoire publique et le patrimoine symbolique des nations », p. 40.

l'imagination ? Cette question est-elle pertinente ? La fiction s'oppose à la réalité ? Voici quelques questions qui peuvent nous aider à débroussailler le chemin.

La mémoire comme sujet littéraire

Revenant au cadre spatial de la première section, on peut se dire que la mémoire fonctionne comme une source d'idées, à laquelle l'écrivain revient pour chercher du matériel littéraire. C'est le cas de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Pour Felipe Cammaert, « La mémoire intervient au niveau de la construction du texte et participe au niveau de la diégèse, c'est-à-dire dans l'expression de la vie intime des personnages de la fiction »²⁹¹. « La mémoire personnelle – dit-il – du narrateur apparaît clairement comme l'élément central à partir duquel s'organise le récit ».²⁹² L'écriture est alors l'instrument de remémoration par lequel l'écrivain récupère les souvenirs. En ce sens, l'écriture signale, au sens que Pierce utilise ce mot, l'existence des faits et se présente au lecteur comme un signe à décoder. Cette logique se présente aussi dans *Cents ans de solitude*, dont le point de départ est le souvenir du personnage qui, de ce fait, offrira à sa vie intime une dimension historique nouvelle de par la situation culturelle *préhistorique* qu'il raconte.

Le problème ainsi présenté est confronté à une aporie de base qui consiste à penser la mémoire et l'écriture comme deux instances séparées, alors qu'elles sont la face et l'envers l'une de l'autre, car l'écriture aussi est toujours une forme de mémoire et non

²⁹¹ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction : l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, Thèse Langues, littératures et civilisations romanes [Portugais] et Littérature générale et comparée, Université Paris X, 2006, p.38.

²⁹² *Ibid.*, p. 51.

seulement un instrument mnémotechnique. Pour Cammaert, « L'écriture est en définitive une sorte de mémoire contenue dans les signes linguistiques ; elle a pour fonction de garder des traces du langage et de la pensée. L'écriture est, dans une certaine mesure, le souvenir du langage. »²⁹³

C'est-à-dire qu'il est possible de lire la fiction aussi bien comme une trace de cette mémoire en aucun cas restreinte à des notions de véracité intime ou publique.

Jorge Luis Borges, tout au long de sa carrière, imagina une poétique de mémoires empruntés, de mémoires se contaminant les unes les autres, entrecroisées, mais aussi des mémoires utopiques, seulement possibles — signifiantes... quelle mémoire ne l'est pas... — au travers d'un exercice d'écriture déficitaire.

Borges, touché aussi par le conte chinois de Tchoueng-Tse, imagina une situation ontologique où la mémoire individuelle serait mise en question, au point où on ne saurait distinguer si l'on se souvient ou si l'on est simplement l'objet de la remémoration, donc de l'écriture. En 1942, Borges publia « Funes ou la mémoire »²⁹⁴. (En espagnol le titre est à mon sens plus *intéressant* : « Funes el memorioso », il n'y a pas cette conjonction « ou » qui sert à séparer les deux corps de l'expression ; dans « Funes *el* memorioso » tout est un.) Funes, c'est la marque même de la mémoire qui commence et se termine là. Il est l'*Aleph* de la conscience mnésique. Chez lui, la mémoire est tout. Rien n'y échappe, c'est un discours, un ensemble de perceptions captées sans difficulté ni effort. L'oubli n'est pas

²⁹³ *Ibid.*, p. 40.

²⁹⁴ Voir Jorge Luis Borges, *Œuvres Complètes*, Paris, Ed. Gallimard, la Pléiade, 1993, vol 1, pp. 509-517.

envisageable; la mémoire n'est pas un problème en ces termes. En fait, ce n'est pas un problème du tout.

Tombé d'un cheval à l'âge de dix-neuf ans, Irineo Funes reste invalide, raconte le narrateur. Depuis, il est figé : son corps ne bouge plus, mais son cerveau — le cerveau est aussi un espace, le mythe du disque dur qui est pour nous l'ordinateur dans lequel on écrit ces mots — est maintenant capable d'enregistrer tout ce qu'il perçoit. Ainsi, il est capable d'apprendre toutes les langues, les chiffres, les faits, mais aussi, il est capable d'imaginer (!) des langages tout à fait nouveaux pour codifier tous les souvenirs dont il est le dépositaire. Souvenir et imagination coexistent.

La mémoire sans oubli, c'est-à-dire sans partage. En ce sens, « Funes ou la mémoire » symbolise à la fois les liens entre les différentes littératures et les liens entre les temps. Funes fait figure aussi bien de réceptacle de la mémoire que d'instrument de la mémoire — artifice, a-t-on-dit, bien que le narrateur :

[...] soupçonne cependant qu'il n'était pas capable de penser. Penser c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funes il n'y avait que des détails, presque immédiats.²⁹⁵

Cette nouvelle illustre la possibilité de concevoir la mémoire comme un tout déjà existant, infaillible en apparence. Ce *tout*, on le retrouve dans la littérature de Borges à plusieurs reprises, dont l'image paradigmatique est la nouvelle « La Bibliothèque de Babel ». Là, la bibliothèque, centre mnémotechnique par excellence,²⁹⁶ est présentée

²⁹⁵ Jorge Luis Borges, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 516.

²⁹⁶ Bien que ceci puisse paraître anodin, j'écris ceci au rez-de-jardin de la Bibliothèque Nationale de France...

comme un « univers » dont on n'est pas capable de capturer les sens non pas parce qu'il en manque d'un mais parce que son sens justement est de ne pas se donner comme en étant un. Ce lieu de la mémoire est ainsi donné comme un lieu préexistant à la nature humaine, en quelque sorte, comme un lieu platonicien.

En rattachant les deux nouvelles, *Funes...* et *La bibliothèque...*, on obtient une idée funésienne de la mémoire, une idée « bizarre » et fragmentaire²⁹⁷ : la mémoire équivaut à un lieu préexistant ; l'individu qui part à la recherche de sa mémoire ne va pas forcément la trouver, et, finalement, la mémoire n'est pas intéressante mais le fait de la raconter comme concept et comme expérience — comme processus, si l'on revient à Bergson, car Funes *el memorioso* l'est parce qu'il est capable de tout percevoir, de tout sentir, mais aussi, de tout évoquer ; c'est-à-dire, de faire à tout moment allusion, comme dans la métaphore de Freud, à ce clavier d'émotions que chacun cultive, alors qu'il est parfaitement incapable de le dire ou d'en faire une action quelconque avec cette information, trahi par son corps comme il l'est. On est dans le territoire de l'âme, pas du corps.

Donc, il ne suffit pas d'annoncer l'existence de la mémoire, il faut aussi *pouvoir* l'imaginer et *pouvoir* la raconter. En d'autres mots : la mémoire n'est pas intéressante pas en soi, c'est son écriture, sa *mise en récit* qui l'est. Or, la nouvelle s'achève sur l'échec du langage : finalement, Funes n'est pas capable de rendre compte de son vécu, et c'est grâce à cette défaillance du système funésien, néanmoins, que nous *pouvons* recevoir la nouvelle qui raconte son histoire, et qui est aussi son échec. Ainsi, l'écriture intéresse, certes, mais dans ce qu'elle a de défaillant, de lapsus, d'erreur.

²⁹⁷ Funes est décrit comme « célèbre pour certaines bizarreries », Jorge Luis Borges, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 511.

L'artifice, les comment de la mémoire

Ce qui est important, ce n'est pas ce qui est extrait du bâtiment mémorial car cette entreprise n'est pas possible (Funes meurt sans y arriver), mais le langage employé pour raconter l'aventure. De fait, dans ces deux nouvelles, la clé est la fiction même qui produit la question. Paul Ricœur appelle cela le « comment » de la mémoire.

Ricœur pose le problème selon deux points de vue. D'une part, il y a le souvenir comme objet sémantique et, de l'autre, la mémoire comme objet pragmatique. Il interroge: « Se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir ? En ce sens, la question « comment ? » posée par l'*amnèsis* [pragmatique] tend à se détacher de la question « quoi ? » plus strictement posée par la *mnèmè*. »²⁹⁸

Pour Ricœur, la dynamique des études sur la mémoire se déroule sur une dialectique qui se développe dans cette *distance* épistémologique. Entre le *comment* et le *quoi* il y a l'individu. Ce chemin, donc, va « du souvenir [*quoi*] à la mémoire réfléchie [*qui*] en passant par la réminiscence [*comment*] ». ²⁹⁹

« Funes ou la mémoire » commence par une série de six phrases identiques : « Je me le rappelle ». Funes, présenté par le narrateur comme étant le sujet de la mémoire [*qui ?*], qui par les artifices de la fiction est devenu objet de la mémoire [*quoi*]. Son histoire nous arrive par l'intermédiaire d'un autre qui, comme lui, fait son expérience ;

²⁹⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 4.

²⁹⁹ *Ibid.*.

l'intermédiaire, le sujet de la réminiscence, nous offre les moyens de comprendre le phénomène de la mnésie totale.

Aussi, dans « La Bibliothèque de Babel », on découvre que le lieu mythique qui est l'objet de la narration, objet de la recherche du narrateur et de ses ancêtres, en fait cet objet est *là*, devant nos yeux, les yeux du lecteur, sous la forme de la nouvelle écrite par Borges. Nous l'avons imaginé, on l'a cru perdu, alors qu'il était toujours là, à la portée de nos yeux, caché dans l'évidence de son existence.

La Bibliothèque de Babel, égarée dans le temps, est la nouvelle de Borges, comme objet et comme univers symbolique. Son espace et son temps sont identiques entre eux, d'abord, puis sont identiques à ceux du lecteur, de chaque lecteur engagé dans la partie. L'espace mnémotechnique est ainsi donné comme une tautologie, comme un concept qui « se mord la queue ».

2 Mémoire, durée et fiction

Tardewski, le disciple polonais de Wittgenstein que Ricardo Piglia cite souvent dans ses œuvres, tire cette conclusion qui nous rappelle aussi Jean Baudrillard et d'autres : « Todo lo que nos rodea, dice, es artificial : lleva las señas del hombre ».³⁰⁰ Paraphrasant Raymond Williams, tout ce qui nous entoure est culture. La culture est une construction. En définitive, l'enjeu de cette quête, du point de vue de la *nature* du langage, est bien celui de la culture contemporaine, de la culture des masses, de la dénaturalisation des objets du langage. On est bien devant l'idée de durée, dans le simulacre, et dans l'artifice.³⁰¹

L'idée de *nature*³⁰² est en relation directe avec le langage. L'image *matérielle*, l'image symbolique. Par rapport à cela, John Berger³⁰³ pense que l'image, en tant qu'objet, a

³⁰⁰ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 32. « Tout ce qui nous entoure, dit-il, est artificiel, porte les marques de l'homme », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 32.

³⁰¹ Cette idée est d'autant plus intéressante que le personnage, Tardewski, lui-même apparaît comme un *remake* d'autres écrivains, dont Cioran. À ce propos il convient de lire Musa Ammar Majar, « E. M. Cioran y Ben Ami Fihman: correspondencias en *Respiración artificial* », dans *Cuadernos de Literatura*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, 2000. Majar conclut : « El relato es el resultado de la organización y manipulación de la historia. Es su eco parcial, no su copia. Piglia, suerte de Pierre Menard, muestra así una novela de sólida postura teórico-literaria en la que se borran fronteras para acceder a la puesta de un montaje narrativo, donde ha sido necesario captar distintas formas posibles de ficción. » (« Le récit résulte de l'organisation et de la manipulation de l'histoire. C'est son écho personnel et non sa copie. Piglia, de l'espèce de Pierre Ménard, propose ainsi un roman puissant par sa position théorique-littéraire, dans laquelle les frontières s'effacent au profit d'une mise en scène d'un montage narratif, fait de différentes formes possibles de fiction »).

³⁰² L'étude de Bergson sur la mémoire part justement de la question sur la nature du souvenir. Pour Bergson, le souvenir n'est pas emmagasiné dans le cerveau : « Nous ne voyons pas comment la mémoire se logerait dans la matière : mais nous comprenons bien – selon le mot profond d'un philosophe contemporain – que

changé aussi de nature. De valeur. Le tableau à l'huile du XVII^e siècle, représente non seulement les objets que l'on y voit, mais aussi la valeur sociale et économique de ces objets. C'est, en quelque sorte, l'iconographie de ces valeurs qui nous est montrée d'une manière, peut-on dire, *littérale*. Or, cette *littéralité* est maintenant tombée en désuétude. La nature littérale de ces iconographies a été remise en question. Cette remarque de Berger montre notamment comment évolue la culture vis à vis de la lecture d'images. Elle nous montre au combien l'anachronisme comme élément sémiotique est indispensable à la production de sens. C'est aussi dans le domaine de l'anachronisme que se joue la question de la nature des choses.

2.1 Lire dans la durée, écrire dans la durée

Lire dans la durée

« Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps. »³⁰⁴ Lire signifie en ce sens se mettre devant le temps, plus précisément, devant les temps, au pluriel. Pour Georges Didi-Huberman, « devant une image » le passé et le présent ne cessent de se reconfigurer ; le présent du spectateur, dit-il, est happé devant l'image. Le lecteur met en évidence son

'matérialité mette en nous l'oubli'. *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 105. Il fait allusion à Ravaisson, *La philosophie en France au XIXe siècle*.

³⁰³ « Pour la première fois dans l'histoire, les images artistiques sont éphémères, ubiquistes [...]. Elles nous entourent comme nous entour le langage. Elles ont pénétré le courant principal de la vie sur laquelle elles n'ont aucune valeur par elles mêmes. » John Berger, *Modos de ver, op. cit.*, p 41. Nous traduisons.

³⁰⁴ Georges Didi-Huberman, « Devant le pan : devant le temps. Souveraineté de l'anachronisme », in Jacques Neefs (dir.), *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, France, Presses Universitaires de Vincennes, 2001. p.87.

temps ; c'est dans son présent, en fin de compte, que la représentation comme dramaturgie a lieu. En même temps, selon Didi-Huberman, le passé de l'image est reconfiguré « puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de l'hantise. »³⁰⁵ Aussi, devant le temps, le lecteur est devant une mémoire, des mémoires, la sienne et celle de l'image retrouvée. La construction de la mémoire de l'image donne sens à la lecture comme élément de la culture. L'enjeu de la construction de cette mémoire est la durée ; Didi-Huberman écrit :

Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde.³⁰⁶

L'idée de durée est associée ici à la notion de transcendance. L'objet / image qui transcende les présents. De ce point de vue, la lecture est une forme d'inscription dans la durée, c'est donc une forme d'écriture. L'idée même de lire serait ainsi rattachée à la possibilité de se donner du sens dans le temps de la durée. Le temps de l'image et le temps du lecteur amalgamés résultent dans un récit qui se veut, à son tour, mémoriel. Le récit de la lecture des images du passé est ainsi le récit de l'inscription dans la durée qui transcende les présents. Le lecteur est un axe de la mémoire dans l'avenir.

Or, il y a plusieurs manières de lire les images qui nous viennent du passé. Pour Didi-Huberman, les historiens canoniques observent les objets du passé refoulant

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

l'anachronisme, comme si le propos du travail historiographique serait de ramener un sens idéal du passé. Il observe :

[...] le refus de l'anachronisme. C'est la règle d'or : ne surtout pas projeter, comme on dit, nos propres réalités – nos concepts, nos goûts, nos valeurs – sur les réalités du passé, objets de notre quête historique.³⁰⁷

Quête dépourvue de frictions, atemporelle. Anachronique, au sens où le temps du lecteur cesserait d'être reconnu, cette quête se veut, paradoxalement, anhistorique, alors que pour Didi-Huberman « s'arrêter *devant le pan*³⁰⁸ [l'image], ce n'est pas seulement interroger l'objet de nos regards. C'est aussi s'arrêter *devant le temps*, C'est donc interroger, dans l'histoire de l'art, l'objet 'histoire', l'historicité elle-même. »³⁰⁹

Ainsi, on aura d'un côté l'historien³¹⁰ (en tant que lecteur) qui se dissout dans l'objet choisi, se donnant comme intermédiaire de sa mise en évidence par une « attitude canonique » que Didi-Huberman décrit ainsi : « ce n'est rien d'autre qu'une recherche de la concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique* ». ³¹¹ Et on aura de l'autre côté l'historien (l'écrivain) qui défie l'interprétation *euchronique* et qui propose une interprétation, employant les termes de Didi-Huberman, *impertinente*, non idéaliste. Cette deuxième version interroge l'objet en tant que tel, bien sûr, et aussi les discours (les objets,

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 90-91.

³⁰⁸ Il fait allusion au *pan* de Fra Angelico, fresque du couvent de San Marco, à Florence, datant de 1440.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 90. Par ailleurs, interroger l'historicité, les méthodes, et aussi les résultats d'une telle démarche, réclame à la fois mettre en évidence d'autres possibilités historiographiques. Didi-Huberman appelle cela « archéologie critique de l'histoire de l'art ».

³¹⁰ Didi-Huberman l'appelle aussi « historien phobique du temps », *Ibid.*, p. 94.

³¹¹ *Ibid.*, p. 91.

les outils, l'« équipement »³¹²) qui en parlent ; en fait, il s'agit d'analyser la notion de contemporanéité sur laquelle se fonde la recherche idéale de l'histoire :

[...] on retire de tout cela l'impression que les contemporains, souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps : l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance de temps n'existe pas.³¹³

Il existe le mélange, l'hybridité, la mixture. Pour Piglia, le meilleur exemple de cette mixture est la situation paradoxale de la littérature moderne, vouée à une tradition culturelle *imaginaire*, idéale. Renzi reconnaît Roberto Arlt comme le seul écrivain moderne en Argentine³¹⁴ ; et « moderne » signifie travailler « avec les restes, les fragments, le mélange ». L'écriture d'Arlt est « le lieu où coexistent et s'affrontent divers langages, avec leurs registres et leurs tons » ; c'est bien une « machine polyfacétique », voire polytemporelle.

Par ailleurs, pour Didi-Huberman la coexistence dans un même temps ne suffit pas à créer des points de rencontre. Le contemporain se donne aussi comme une somme de diverses expériences temporelles ; le contemporain ne suffit pas à créer l'anachronisme car, pour Didi-Huberman, « La concordance de temps n'existe pas ».

C'est cela la « Fatalité de l'anachronisme » qui en fait est sa richesse : « L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle

³¹² Georges Didi-Huberman, « Devant le pan : devant le temps. Souveraineté de l'anachronisme », *op. cit.*, p. 94. Il utilise ce terme par rapport aux outils épistémologiques que l'*historien phobique du temps* se donne pour mieux mettre à plat les hétérogénéités temporelles.

³¹³ *Ibid.*, p. 92.

³¹⁴ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, pp. 130-140. De même, Renzi postule l'idée paradoxale que Borges –qui est un écrivain qui se reconnaît dans la tradition du XIX^e siècle– reconnaît comme son unique contemporain Roberto Arlt, qui représente justement la rupture avec le romantisme et le réalisme du XIX^e.

d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images. »³¹⁵ De ce point de vue, l'anachronisme révèle les contacts entre temps hétérogènes, c'est un lieu de friction. Et il serait possible de lire / voir l'œuvre d'art comme un *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*.³¹⁶ Ce montage en tout constitue le sens ultime de sa durée.

Écrire dans la durée

Le *leitmotiv* des trois romans qui nous occupent est l'anachronisme. Autant *RA* nous met devant un ensemble de documents provenant de divers moments de l'histoire, autant *SDS* signale l'existence d'un récit perdu dans la mémoire du peuple espagnol, autant *LDS* part de l'hypothétique existence d'une écriture (et de son auteur) égarée dans l'histoire officielle de la littérature mexicaine. La mise en évidence — qui est aussi la recherche de ces voix — constitue, comme dit Didi-Huberman, « la rencontre de temps hétérogènes ». Cette rencontre se réalise à plusieurs niveaux : elle se fait à l'intérieur des récits et engage l'identité des personnages, elle se fait dans les récits des absents³¹⁷ (Ossorio, Tinajero et Sánchez Maza) et elle se fait, enfin, au moment de la lecture.

³¹⁵ Georges Didi-Huberman, « Devant le pan : devant le temps. Souveraineté de l'anachronisme », *op. cit.*, p. 93.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Du point de vue politique, une partie de la critique souligne le fait que *RA* se construit sur l'absence de Maggi, le sujet contemporain de Renzi. Par exemple, Silvia Lorente propose : « Hay que tener en cuenta que la novela está construida a partir de la historia de Maggi que es la historia de un ausente. La narración se arma literalmente sobre un vacío y lo que se cuenta no puede hacerse sino de un modo fragmentario y oblicuo. Se habla de Kafka, de Hitler, de tradiciones literarias y culturales argentinas para llenar el hueco de la espera de Maggi, muy probablemente secuestrado y desaparecido. Es decir, se habla de cosas que tienen que ver con Maggi escamoteando simultáneamente el tema Maggi. En realidad, y en especial en la segunda parte de la novela, los personajes hablan sin cesar de otras historias para no contar "la historia." », dans <http://tell.fil.purdue.edu/RLA-Archive/1994/Spanish-html/Lorente-Murphy,Silvia.htm>. (« Il faut tenir en compte que le roman se construit à partir de l'histoire de Maggi, l'histoire d'un absent. Le récit grandit

Anachronismes : mémoire et montage temporel

À l'intérieur des récits, les temps se croisent et produisent des « frictions », qui comportent en définitive les sens *historiques, impertinents* du texte. L'espace de cette friction est, pour nous, l'espace de la mémoire ; la mémoire est l'objet des temps qui se croisent (ainsi, l'Histoire peut-être dite comme l'ensemble de frictions entre l'ensemble de composantes mémorielles qui la composent), elle se trouve dans le montage des images qui l'entourent. En ce sens, la mémoire se dit comme un artifice.

Une manière de voir ce phénomène, nous semble-t-il, passe par l'étude des unités temporelles que chaque narration compromet, certainement, mais non pas comme « objets » immaculés du temps, mais dans leurs relations temporelles avec les autres unités temporelles des récits. Didi-Huberman propose un modèle de lecture :

Montages des différences : avec ce montage c'est tout l'*éventail du temps* qui s'ouvre aussi en grand. La dynamique temporelle de ce montage devrait donc, en toute logique, relever d'un paradigme théorique et d'une technicité propre : ce qu'offrent exactement, dans la longue durée du Moyen Âge, les « arts de la mémoire »

L'image est donc hautement surdéterminée au regard du temps. Cela implique reconnaître dans une certaine *dynamique de la mémoire* le principe fonctionnel de cette surdétermination. **Bien avant que l'art n'ait une histoire [...] les images ont eu, ont porté, ont produit de la mémoire.** Or, la mémoire, elle aussi, joue sur tous les tableaux du temps. C'est à elle et à son « art » médiéval qu'est dû le montage de temps hétérogènes...³¹⁸

littéralement sur un vide, ce qui se raconte ne peut être que de manière fragmentée et biaisée. On parle de Kafka, Hitler, de traditions littéraires et culturelles argentines pour remplir ce vide laissé par Maggi, très probablement séquestré ou disparu. C'est-à-dire, on parle de choses en relation avec Maggi tout en escamotant le sujet de Maggi. En réalité, et en particulier dans la deuxième partie du roman, les personnages parlent sans arrêt d'autres histoires pour ne pas raconter *l'histoire* »).

³¹⁸ Georges Didi-Huberman, « Devant le pan : devant le temps. Souveraineté de l'anachronisme », *op. cit.*, p. 95. Nous soulignons.

Comme les tableaux du Moyen Âge, ces romans problématisent les images dans le temps ne serait-ce qu'en montrant comment ces images (les textes, les documents, les récits) subissent le temps et comment ce subir le temps se révèle comme la marque portant le sens.

Si *SDS* peut-être lu comme un roman sur l'écriture du sujet inconnu et en quelque sorte dessiné par la formulation d'une série d'hypothèses plus ou moins incertaines, et *LDS* comme un exercice collectif et fragmentaire de remémoration d'un fait dont l'historicité est ambiguë, *RA* se propose aux lecteurs comme un montage de documents hétérogènes. Comme on le sait déjà, *RA* peut être résumé, compte tenu des paratextes dont il est question, ainsi : à un tout premier niveau, c'est l'histoire des documents³¹⁹ rédigés par Enrique Ossorio au milieu du XIX^e siècle (entre 1837 et environ 1842), alors qu'il est exilé d'Argentine, accusé d'avoir trahi la patrie dans la personne du dictateur Rosas. Piglia raconte le devenir de ces documents, suivant une chaîne patrimoniale et linéaire qui réunit le fils d'Enrique Ossorio, dont son nom reste dans l'anonymat (mort en 1879) ; le fils de celui-ci : le Sénateur Luciano Ossorio, qui lègue les documents à son ex-beau-fils, l'« historien amateur » Marcelo Maggi, alors troisième dépositaire des documents, et, finalement, Emilio Renzi, neveu de Maggi et écrivain « raté » qui se présente comme le narrateur principal / homodiégétique de *RA* en 1976.

À un deuxième niveau, c'est l'histoire des documents qui sont produits à la suite de la lecture des documents d'Enrique Ossorio, documents rédigés par ses trois principaux dépositaires : son fils, son petits fils, et puis le beau fils Marcelo Maggi. (Nous reviendrons

³¹⁹ Ces documents, Renzi les décrit ainsi : « textes, lettres, rapports, et un *Journal* écrit par Ossorio en Amérique du Nord ». *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 29.

sur cette chaîne de parenté au Chapitre Trois). À un troisième niveau, nous avons les lettres, les dialogues rapportés et les témoignages rédigés par Emilio Renzi racontant les à-côtés de ses trouvailles avec les dépositaires directs des documents rédigés par Enrique Ossorio et le dépositaire indirect Tardewski, le polonais, philosophe « raté » et ami intime de Marcelo Maggi. Au quatrième niveau, nous sommes devant, évidemment, le roman intitulé *Respiration artificielle*, qui réunit, il faut le dire, seulement un échantillon de ces documents dont la nature même est en question du début jusqu'à la fin.

La question de la *nature* de ces documents hétérologiques³²⁰ est extrêmement importante dans *RA*, car c'est bien de la reconnaissance de cette *nature* que découlent les tensions thématiques, poétiques et symboliques du roman. Marcelo Maggi pose la question comme suit :

La gente acá, aprende a vivir en las orillas de la desgracia. Los turistas llaman a esta miseria color local. Los lugares de frontera, según parece, son pintorescos. Tardewski dice que la naturaleza ya no existe sino en los sueños. Sólo se hace notar, dice, la naturaleza, bajo la forma de la catástrofe o se manifiesta en la lirica.³²¹

Cette notion de point de vue pose la question de temps hétérogènes, et elle met l'accent, aussi, sur les effets que la perspective a sur le statut des choses : ce qui est pour d'aucuns « la couleur locale », pour d'autres, c'est la « misère ». Il n'y a de point de rencontre que dans les rêves, où la *nature*, comme on le sait, n'est que subsidiaire au langage. C'est bien de cela dont il s'agit dans *RA* : les lecteurs, tantôt les personnages,

³²⁰ Nous employons ce terme suivant la définition de M. Bakhtine, rapporté par T. Todorov : « différence irréductible de types de discours », car, selon Bakhtine (cf. *Le discours dans le roman*) « Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense ; tous les mots et toutes les formes son habités par des intentions ». T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 89.

³²¹ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 32. « Les gens, ici, apprennent à vivre sur les rives du malheur. Les touristes appellent cette misère la couleur locale. Les endroits frontaliers, à ce qu'il paraît, sont pittoresques. Tardewski dit que la nature n'existe plus que dans les rêves. On ne remarque plus la nature, dit-il, que sous forme de catastrophe, ou bien elle se manifeste dans la poésie lyrique », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 32.

tantôt nous-mêmes, se retrouvent devant des documents produits à différents moments de l'histoire ; comment cette relation avec le temps change leur *nature* ? Prenons comme exemple les lettres ; Marcelo Maggi en a la réponse :

La correspondencia, en el fondo, es un género anacrónico, una especie de herencia tardía del siglo XVIII : los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. ¿Y nosotros ? Los tiempos han cambiado, las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad, uno puede verlas flotar en el agua de la historia, volver a aparecer, entreveradas en los camalotes de la corriente. Ya habremos de encontrar el modo de encontrarlos.³²²

Ce travail de lecture, qui est un travail de mémoire (mémoire du temps de la production de ces documents – les lettres écrites par Enrique Ossorio, par exemple) est en fait un travail de recherche non pas de la *nature* des choses mais de la *dénaturalisation*³²³ des choses. La mémoire représentée par l'écriture l'est non pas par la mise en valeur de cette nature, mais par la mise en scène de cette *nature*. La mémoire est un objet de l'artificiel. Le sens de la mémoire est dans sa dénaturalisation, dans son aspect de montage.³²⁴ Le roman sert ici comme dispositif de cette mise en scène ; le lecteur est appelé à interpréter le passage de ces lettres d'un cadre temporel à un autre, d'une *nature* à une autre *nature*.

³²² *Ibid.* « La correspondance, au fond, est un genre anachronique, une espèce d'héritage tardif du XVIII^e siècle : les hommes vivant à cette époque avaient encore confiance dans la pure vérité des mots écrits. Et nous ? Les temps ont changé, les mots se perdent chaque fois avec une plus grande facilité, on peut les voir flotter sur les eaux de l'histoire, s'engloutir, réapparaître, entremêlés aux herbes aquatiques charriées par le courant. Nous trouverons bien la manière de nous trouver », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 32.

³²³ À ce sujet, Bergson note, dans son analyse de la mémoire acquise par répétition et de la mémoire apprise, l'idée de « dénaturer » comme effet du temps dans l'image qui ramène le « souvenir spontané ». *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 49.

³²⁴ Voir chapitre III.

Les lettres, anachronismes

Si l'on pouvait porter un regard horizontal, comme un *travelling*, sur *RA*, nous découvririons un texte construit comme une somme de pièces diverses, un album d'images de plusieurs tailles et aussi de plusieurs formes. Et aussi de plusieurs tonalités. Un album hétérodoxe de tout point de vue.

Mais ce regard horizontal serait, néanmoins, insuffisant ; il nous cacherait l'un des aspects essentiels de ce texte qui est d'utiliser cette diversité d' « objets » discursifs avec différentes *intensités* structurales, mais aussi poétiques et symboliques. Il serait impossible de voir comment ces objets changent constamment de statut dans le roman, ne serait-ce qu'au niveau de leur sens littéraire ou paralittéraire³²⁵.

Cercas et Bolaño, à divers degrés, sont bien les héritiers de cette culture qui se fait sur la reconnaissance de sa dénaturalisation. Le narrateur de Javier Cercas se présente comme un écrivain raté qui revient au journalisme et écrit le récit de ce retour aux sources, alors que nous lisons son roman. On ne peut faire mieux dans l'hybridité...

Dans *RA*, les objets cités ou inventés occupent des places différentes au fur et à mesure que le roman avance. Par exemple, même si le début et la fin du récit nous arrivent par l'intermédiaire d'Emilio Renzi (ultime dépositaire des documents d'Enrique Ossorio)

³²⁵ Nous utilisons ce terme comme l'utilise Mirna Solotorevsky dans *Literatura y paraliteratura*. Pour elle, le mot « littérature » réfère au texte lu comme symbole de la culture d'élite et « paralittérature » au texte donné comme un élément de la culture populaire. Ici, ces notions sont en conflit par rapport à l'usage des lettres qui représentent la culture populaire, paralittéraire, alors que, pour Ossorio, ensemble elles se donneraient comme un objet de la culture d'élite d'avant-garde, dans le futur, c'est-à-dire comme « littérature », *Littérature et paralittérature*, Baltimore, Maryland University/Hispanamérica, 1988.

comme dans un roman traditionnel, les dernières lignes sont la citation de la dernière lettre écrite par Enrique Ossorio :

Yo soy Enrique Ossorio, nacido y muerto argentino, quien en vida ha querido tener un solo honor : el honor de ser llamado patriota siempre dispuesto a darlo todo por la libertad de su país. Mi domicilio provisorio es el que ahora se detalla : Callejón del Aguila número 12, aquí en Copiapó, República de Chile. Hallarán en ese sitio o lugar al ciudadano argentino D. Juan Bautista Alberdi, que es mi amigo más querido ; para él he escrito una carta explicando ésta mi decisión ; la carta puede encontrarse en el cajón de la izquierda de mi mesa de trabajo. El sabrá ocuparse de lo que quede de mí, pues soy como si fuera su hermano .³²⁶

Cette lettre, qui nous renvoie à une autre lettre, voire à une autre lecture, est anachronique à plusieurs titres. Elle n'est pas seulement un héritage symbolique du XVIII^e siècle, comme nous le rappelle Marcelo Maggi, elle est aussi à l'origine d'un événement tout à fait ponctuel qui est l'écriture symbolique et effective d'un roman intitulé *Respiration Artificielle* par un auteur apocryphe nommé Emilio Renzi, au XX^e siècle. Elle est aussi à la fois le moment final qui clôt l'écriture du roman et le début d'une nouvelle quête, car elle est adressé à un inconnu, un être sans visage, le lecteur, devenu par ce procédé dépositaire d'une tâche paralittéraire, d'un fait divers.

Cette lettre, qui signale un événement qui n'a pas encore été, la mort d'Enrique Ossorio, paradoxalement annonce aussi le futur, qui a déjà été, la lecture du roman : nous avons déjà lu ce qu'elle annonce ; pour nous, cette lettre est déjà du passé, alors que pour elle, nous sommes du passé, car nous avons déjà lu le roman qui la précède, roman où,

³²⁶ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 218, en italique dans le texte. « À celui qui trouvera mon cadavre / Je suis Enrique Ossorio, né et mort argentin, qui durant sa vie n'a voulu avoir qu'un seul honneur : l'honneur d'être appelé patriote, toujours disposé à tout donner pour la Liberté de son pays. Mon domicile provisoire est celui que j'indique ici : Callejón del Águila, numéro 12, ici, à Copiapó, République du Chili. Vous trouverez en ce lieu ou place le citoyen argentin Don Juan Bautista Alberdi, qui est mon ami le plus cher ; pour lui, j'ai écrit une lettre expliquant cette mienne décision ; la lettre se trouve dans le tiroir de gauche de ma table de travail. Il saura s'occuper de ce qui reste de moi, car c'est comme si j'étais son frère », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 214.

dernière anachronisme, elle a déjà été mentionnée par ses destinataires, que nous sommes aussi.

En soi, cette lettre est l'objet d'un montage à multiples instances de l'intérieur et de l'extérieur du texte. En quelque sorte, elle est l'objet d'une répétition dans les temps.

Quelles sont les conséquences de ces anachronismes ?

1) Le lecteur *est* la mémoire de cette lettre, car en fait, le lecteur, nous, est la raison d'être de la lettre. Nous sommes à l'origine de son écriture qui nous annonce déjà, annonçant en quelque sorte notre existence.

2) C'est bien grâce à nous que la lettre existe ; elle implique une écriture de l'avenir que Enrique Ossorio a tant cherchée et que peut-être sans le vouloir, sans le savoir, il a réussi à configurer juste à la fin, alors qu'il était complètement perdu dans sa solitude. Renzi apparaît à ce moment précis comme l'écrivain de la postérité qui écrit des lettres vers le passé, dont le Protagoniste est Enrique Ossorio, par cet artifice se réalise l'utopie d'Enrique Ossorio alors qu'il est déjà mort.

Cette lettre qui défie sa solitude, ne sauve pas le sujet, néanmoins elle sauve sa conscience, car elle donne une durée à son existence.

Par ces anachronismes, enfin, la dernière lettre d'Enrique Ossorio donne lieu à une *friction* centrale : sans le savoir, Enrique Ossorio devient la mémoire cachée qui va donner sens au désir d'Emilio Renzi de devenir écrivain, alors qu'il a déjà éprouvé l'échec.³²⁷

³²⁷ « [...] escribí un libro que cada vez me gusta menos [...] » - écrit Emilio Renzi-, « Voy al diario a escribir bosta [...] escribo cosas que al día siguiente no puedo ni siquiera tocar con la punta de los dedos sin marearme », Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 37. « [...] j'ai écrit un livre qui me plaît de moins en moins ». « Je vais au journal écrire de la cochonnerie [...] j'écris des choses que, le lendemain, je ne peux même pas toucher des bouts des doigts sans en avoir la nausée », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 36.

Entonces redacto estas interminables páginas para vos, *my uncle* Marcel, que venís desde tan lejos, desde un lugar tan antiguo, desde una época tan remota de mi vida que tu reaparición (epistolar) ha sido, en estos meses, el triunfo más puro de la ficción que yo puedo exhibir (por no decir el único).³²⁸

Cet aspect *miraculeux* ne doit pas pour autant être lu sous un signe en aucune manière positif de la question, car l'écriture ainsi exprimée n'est autre chose que le vestige de l'existence tragique d'Ossorio, et de ceux qui le suivent. C'est bien dans cet espace contradictoire que se manifeste le sens de ce montage.

Hériter du témoignage de l'autre, hériter de sa mémoire revient à hériter de son écriture ; on est devant cette idée borgienne qui consiste à poser le sujet de l'autorité comme un aspect de la tradition, qui est également le sujet du livre.³²⁹

Qui écrit cette lettre, qui écrit le roman ? Ossorio, Renzi, Piglia ? Du point de vue du montage, cette lettre a été écrite par la tradition dans laquelle elle s'inscrit. Si Ossorio, Renzi et Piglia font partie de cette tradition, si nous les reconnaissons en tant que tels, alors cette lettre a été écrite par chacun de ces écrivains, aux différents *niveaux* de leur tradition. En citant la lettre d'Ossorio, Renzi se l'approprie ; c'est bien là le sens de l'autorité comme une figure du montage artistique.

³²⁸ *Ibid.*, p. 37. « Alors je rédige pour toi ces interminables pages, *my oncle* Marcel, pour toi qui viens de si loin, d'un lieu ancien, d'une époque si lointaine de ma vie que ta réapparition (épistolaire) a été ces mois-ci le pur triomphe de la fiction que je puisse exhiber (pour ne pas dire le seul) », *Respiration artificielle*, op. cit., p. 36.

³²⁹ À ce sujet, Piglia dans « La experiencia impersonal » affirme : « Pour un écrivain, la mémoire est la tradition. Une mémoire impersonnelle, constituée de citations où se parlent toutes les langues ». Par ailleurs, cette poétique de la fragmentation que nous étudions en relation avec la notion de l'Histoire est clairement par rapport aux propositions de Walter Benjamin sur les modes possibles de construction du récit historique moderne. Voir le Premier Chapitre.

Correspondances de fins de parties

À l'intérieur de ce système de temps différents, cette lettre, donc, signale la fin qui est en fait le commencement. Écrite à la fin de la vie d'Enrique Ossorio, elle donne lieu à une poétique qui ne cesse jamais de finir ni de commencer (c'est ce qu'on appelle ici la *tradition*, lieu où les temps se croisent). En ce sens, *RA* est un roman impossible dans le temps historique (ou, *RA* est le roman du temps impossible, du temps de la tradition) : « [...] la correspondencia es un género perverso : necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar. »³³⁰

Adressée à n'importe qui, elle finit donc par rétablir la mémoire du traître qu'est Enrique Ossorio ; rétablir, ici, ne veut pas dire *nettoyer* mais *rendre explicite*. Sa prospérité, et donc sa perversité, consiste à maculer l'existence de son fils et de sa descendance. À l'image de cette lettre, son fils unique finira aussi sa vie de manière tragique. La correspondance est un genre pervers dans le sens où elle ne permet pas le changement (l'histoire) car elle met dans un état de suspension le fait d'exister, le décale. Comme Œdipe, le fils d'Ossorio, bien qu'il n'ait jamais vu son père, restera toujours son fils ; le lien inébranlable ; Laius — le père — c'est son signe tragique.

Dans *RA*, ce signe tragique se répète tout au long de l'histoire : comme Enrique Ossorio qui se suicida sans avoir connu son propre fils, celui-ci mourra avant de connaître le sien, le Sénateur Luciano Ossorio, qui rapporte les faits ainsi :

³³⁰ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 33. « [...] la correspondance – dit Renzi – est un genre pervers : elle a besoin, pour prospérer, de l'absence et de la distance », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 33.

[...] fue por defender a ese hombre que no conocía, es decir, a su propio padre, que mi padre aceptó ese duelo, o mejor dicho, lo provocó. Provocó ese duelo para defender el honor de su padre, mi abuelo, al que nunca había visto, y que lo había, en un sentido, *abandonado*, que lo había concebido en un sótano, sobre un catre, podríamos decir que en las entrañas mismas de la tierra [...]³³¹

Il y a ici un double décalage, un décalage spatial (utopique³³²) et un décalage temporel. C'est bien de cette perversité dont il s'agit : de vivre sous l'ombre d'un modèle — d'un fait discursif — conçu auparavant, dans un temps et un espace différents, mythiques. Du point de vue identitaire, on décale la rencontre du fils et son père, on la reporte vers l'ultérieur, en faisant de cette reconnaissance un événement utopique. On hérite de la durée de l'autre aussi comme un ensemble de fissures, comme un objet scindé, objet de montage. Ainsi, la correspondance instaure des correspondances variables entre des moments et des espaces différents ; ces correspondances sont incontournables. C'est bien là que réside le sens pervers de cette histoire tragique qu'est *RA*. On n'échappe pas à sa mémoire ; l'écriture est le biais par lequel elle garantit sa place canonique. On ne peut pas écrire en dehors de la tradition, car en fait, cette lettre finale va se répéter dans le temps, avec des variations mineures. Le premier dépositaire des documents d'Enrique Ossorio, écrira le moment venu sa propre lettre d'adieu :

« Son las cinco de la mañana. No me he movido en todo el día de mi casa. Todas las noticias que tengo del muy madria ahijado de los señores que le sirven de padrinos en este lance [...] me confirman en la certeza de que ése es para mí menos que nada, aunque estos caballeros hablen de él

³³¹ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 50. « [...] ça a été pour défendre cet homme qu'il ne connaissait pas, c'est-à-dire son propre père, que mon père a accepté ce duel ou, plutôt, l'a provoqué. Il a provoqué ce duel pour défendre l'honneur de son père, mon grand-père, qu'il n'avait jamais vu et qui l'avait conçu dans une cave, sur un lit de camp, nous pourrions dire dans les entrailles mêmes de la terre [...] », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 50.

³³² Nous analysons l'aspect utopique de l'espace sous la rubrique « Écrire et lire dans la durée ».

*como si fuera gente, [...]. M'hijita, [...], si la desgracia es la que me está aguaitando en el campo de honor, sé que usted sabrá criar con decencia y en el amor a Dios, a la Patria y al general Mitre a ese hijo moi que lleva en las entrañas [...] »*³³³

Ce décalage brouille l'aspect du temps. Passé et futur se ressemblent trop ; il y a une opacité qui rend incertaine la lecture des soi-disant « événements ». Cette opacité, en termes symboliques, provient aussi de ces relations à « la cave », « les entrailles de la terre » dans lesquelles ces images trouvent leur origine. Comme dans Platon, d'ailleurs. Des images dont nous ne sommes que des existences phantasmatiques, opaques. L'existence d'Ossorio est un paradigme qui se répète dans le temps, de manière toujours imparfaite. Mais cela n'est *visible* qu'en mettant les lettres les unes à côté des autres, par un procédé de montage artificiel.

Ainsi, on est devant un schéma qui se présente comme quelque chose qui se termine toujours sans vraiment se terminer. Chaque fin en fait n'est que la continuation de quelque chose qui se situe dans une origine incertaine, un espace culturel situé au-delà ou par-delà le discours historique, un espace insaisissable avec les instruments épistémologiques modernes, indicible avec le langage pragmatique et dans des conditions sociales et culturelles modernes. Ces origines absurdes peuvent, néanmoins, être atteintes, sinon dites,

³³³ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, pp. 50-51, en italiques dans le texte. « Il est cinq heures du matin. Je suis resté chez moi toute la journée. Toutes les nouvelles que j'ai du poltron auquel ces messieurs servent de témoins dans cette affaire [...] me confortent dans la certitude que cet individu est un moins que rien, bien que ces messieurs parlent de lui comme si c'était quelqu'un. [...] Ma fille, [...], si l'infortune me guette sur le champ d'honneur, je sais que vous saurez élever avec décence et dans l'amour de Dieu, de la Patrie et du général Mitre ce mien fils que vous portez dans vos entrailles [...] », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 51.

dans une logique non cartésienne. Une logique dont le propre est de jouer sur l'absence et la distance (Bertolt Brecht³³⁴), la nostalgie et la solitude (Samuel Beckett³³⁵).

Ce décalage est le produit d'une sorte d'espace / temps mythique qui fonctionne comme suit : le passé se répète dans le futur, et le futur se répète également dans le passé, Dans ces conditions, il est alors possible de démarrer une quête ontologique.

Les lettres de ou vers l'avenir

Nous avons montré comment ces lettres, dont la nature est équivoque, mettent en crise la linéarité du roman tant du point de vue temporel que spatial. On pourrait dire que Ricardo Piglia les utilise avec une certaine *intentionnalité*, qui se note à la progressive et croissante importance que la notion de « faire » occupe dans le texte. Ces documents impliquent des indications que les lecteurs successifs devront suivre.³³⁶ Ces documents, du point de vue structural, agissent comme des déictiques et ont de plus une fonction conative. Ils signalent le lecteur autant qu'elles s'adressent à lui pour le faire agir / écrire.

³³⁴ Bertolt Brecht est une des références de Piglia, comme Walter Benjamin, d'ailleurs. Il dit : « Brecht es un escritor muy importante por esa combinación que tiene, ¿no ? Porque Brecht se conecta, para mí, con una serie de otros escritores que yo admiro muchísimo [...], Tretiakov, Sklovski y los rusos de la vanguardia del veinte. También con Benjamin. » Jorge Fornet, « Conversación con Ricardo Piglia », dans : *Ricardo Piglia*, La Habana, Casa de las Américas, 2000, p. 23. « Brecht est un écrivain très important par la manière de mettre en relation les choses, n'est-ce pas? Car Brecht est en rapport avec d'autres auteurs que j'admire beaucoup [...], Tretiakov ; Sklovski et les russes de l'avant-garde des années vingt, et aussi avec Benjamin ».

³³⁵ Nous développons ces idées dans le chapitre III.

³³⁶ En voici quelques exemples : « No se desapasionen porque la pasión es el único vínculo que tenemos con la verdad », *RA, op. cit.*, p. 32. (« Ne vous dépassionnez point, car la passion est le seul lien que nous avons avec la vérité », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 33), écrit E. Ossorio avant de se tuer ; « *si la desgracia es la que me está aguaitando en el campo de honor, sé que usted sabrá criar con decencia y en el amor a Dios, a la Patria y al general Mitre a ese hijo mío que lleva en las entrañas* », *RA, op. cit.*, p. 51, en italiques dans le texte. (« si l'infortune me guette sur le champ d'honneur, je sais que vous saurez élever avec décence et dans l'amour de Dieu, de la Patrie et du général Mitre ce fils mien que vous portez dans vos entrailles », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 51).

Or, le roman, toujours lu à partir des écrits d'Enrique Ossorio, raconte aussi comment une lettre à côté d'autres lettres, un texte à côté d'autres textes devient un roman³³⁷. Comment une lettre cesse d'être une lettre pour devenir un texte fictionnel, et comment, finalement, ce texte fictionnel véhicule des contenus non fictionnels, des lettres intimes, par exemple, portant sur la vie intime d'une personne, ses souvenirs, son vécu. De fait, ce passage signale aussi le passage de la culture populaire à la culture d'élite, voire de la paralittérature à la littérature³³⁸. Tel est, d'une part, le projet d'Enrique Ossorio, et d'autre part celui d'Emilio Renzi, éloignés — rapprochés — l'un de l'autre par un siècle environ, le temps que Luciano Ossorio, second dépositaire des documents de son grand-père, va respecter suivant les indications de son père — mort en 1879 — qui est l'auteur de cette censure. On peut d'ailleurs se demander ce qu'il y a dans cette unité du temps, un siècle, à quel imaginaire elle correspond. Ce siècle est-il le temps d'une diachronie, le temps *suffisant* pour changer d'histoire, de culture, de modes de lecture ? A quel imaginaire correspond cette notion du temps ?

Ces documents, donc, sont des objets artificiels, des respirations artificielles qui, d'ailleurs, ne font sens que dans une démarche de lecture *impertinente*, de même qu'est impertinente l'idée d'Enrique Ossorio d'écrire des lettres de l'avenir —ensemble, elles figurent, explique-t-il, « un roman utopique » — et l'idée d'Emilio Renzi d'écrire un roman épistolaire à la fin du XX^e siècle. En somme, *RA* est le roman où s'entrecroisent deux dynamiques temporelles dont il convient d'analyser le contenu.

³³⁷ Il faut voir ici les marques de *Rayuela*, du secrétaire, des tiroirs, de l'ensemble des tiroirs et, finalement, du livre qui en résulte.

³³⁸ Notons que pour Mirna Solotorevsky la paralittérature se donne sous forme de métaphore et la littérature sous forme de métonymie.

Est-on devant, à la fois, une prolepse et une analepse pastiches ? Qu'y a-t-il d'*impertinent* dans ces idées ? D'un côté, partant du fait que les lettres sont des modes de communication pragmatique (comme l'est le téléphone au moment de l'écriture du roman), proposer le décalage temporel du contact entre le document et le lecteur nous offre une image atrophiée de tels moyens de communication. De l'autre, le récepteur se situe dans un temps ultérieur / antérieur et seulement probable, un temps à différents niveaux semblable à celui de la fiction.

Il est clair que la question de la mémoire dans *RA* n'est pas alors interprétée comme un acte de donation et de réception directe compromettant un objet (le souvenir). Pour Piglia, la question de la mémoire — de l'art — est aussi une question de communication, de structure et de fonction. La mémoire est un acte de communication, d'effets sur l'émetteur et le récepteur, ainsi que dans le message, certainement, mais aussi dans le contexte et le canal. (Nous sommes devant une idée à la fois structurale et poststructurale du phénomène, qu'on construit et déconstruit à la fois³³⁹.) Telle est la position de Renzi par rapport à ceci :

[...] Roman Jakobson [...] llama la función fáctica del lenguaje y que podría representarse, en el caso de Hemingway, más o menos de la siguiente forma : ¿Estás bien ? Sí, bien. ¿Vos ? [...] Entonces el género epistolar ha envejecido y sin embargo te confieso que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas .³⁴⁰

³³⁹ À ce sujet, nous analysons dans le Chapitre IV les procédés de cette formule, dont les contenus sont surtout offerts par le Sénateur Ossorio et le philosophe *raté* Tardewski.

³⁴⁰ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 34. « [...] Roman Jakobson, [...] donc, appelle la fonction phatique du langage et qui pourrait être représentée, dans le cas de Hemingway, plus ou moins sous la forme suivante : Tu vas bien ? Ou, bien. Et toi ? [...] Donc, le genre épistolaire a vieilli : et néanmoins, je t'avoue que l'une des illusions de ma vie est d'écrire un roman composé de lettres », *Respiration artificielle, op. cit.*, pp. 33 – 34.

Cette illusion de faire comme avant nous renvoie, évidemment, au pastiche³⁴¹. Nous sommes devant deux aspects complètement paradoxaux. Le premier — les lettres atrophiées —, car il dénature les documents en tant que moyens de communication, alors que le propre des documents de communication dans la tradition moderne est de réduire la distance spatio-temporelle entre émetteur et récepteur. En ce sens, on est devant une démarche anachronique qui défie à la fois le « sens commun » et le savoir culturel et scientifique qui nous caractérise en tant que sociétés : c'est une démarche subversive qui conteste un savoir séculaire. Or, sans cette démarche, on ne peut pas imaginer le projet moderne qu'elle conteste.

Le second — le phénomène du lecteur décalé — constitue aussi un paradoxe, car en décalant le temps de lecture du document, celui-ci cesse de servir, au sens pratique, à son destinataire, d'une part parce que le lecteur n'est en aucun cas déterminé par le document *a priori* et d'autre part parce que en tant que document il ne sera plus possible de se référer à lui, en tant que *tel*, mais en tant que document qui ressemble à une lettre mais n'en est pas une, car elle a été dépourvue de ces fonctions soi-disant naturelles. Une lettre de l'avenir, par cet anachronisme, devient un objet de fiction, c'est-à-dire, un objet spéculaire. « Utopique », écrit Enrique Ossorio le 24-7-1850. Comme si l'utopie était le propre de la fiction :

¿Por qué he podido descubrir que mi romance utópico tiene que ser un relato epistolar ? Primero : la correspondencia en sí misma ya es una forma de utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro ; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe

³⁴¹ Du point de vue de la littérature postmoderne, représentée par l'incorporation du populaire dans l'« élitiste », on est devant un phénomène d'art *kitsch*.

cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) *mientras* le escribimos y, sobre todo, *después* : al leernos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación [...] ³⁴²

Or, ces deux caractéristiques, par un effet « boomerang », constituent le caractère véridique de ces lettres et de ces « romans »; par la dénaturalisation de leur raison d'être originale, par l'altération de leur fonctionnalité communicationnelle, ces lettres signalent très précisément l'origine dont elles proviennent et dont elles sont le signe véridique : la vie d'Enrique Ossorio, sa démarche paradoxale dans les événements historiques argentins, et, surtout, l'idée que ce qui est véritablement significatif d'une vie n'est pas la vie en tant que telle mais les secrets qui en découlent. Le titre du roman est ainsi justifié ; il faut lire dans ces allusions à la véritable nature de l'objet et à sa possible dénaturalisation des allusions à des procédés impertinents, comme les définit Didi-Huberman. Seulement par ces artifices, par ce montage, il est possible de redonner sens au passé révolu et de donner sens au futur utopique.

D'ailleurs, dans le roman, Tardewski met en œuvre un procédé semblable, de lecture *impertinente*, rapprochant ses études philosophiques, historiques et littéraires qui, dans ce cadre de littérature générale et comparée, éclairent bien nos propos :

Lo fundamental fue otra cosa ; lo que resultó un descubrimiento y un hecho decisivo para mí fue la lectura de una anotación marginal [...], resultado del puntillismo y la manía de exactitud del historiador alemán cuya edición de *Mein Kampf* yo manejaba esa tarde. Kluge señalaba que Hitler había pasado esos meses refugiado en Praga.

³⁴² Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, pp. 84-85. « Comment ai-je pu découvrir que mon roman utopique doit être un récit épistolaire ? Premièrement : la correspondance, en soi, est déjà une forme de l'utopie. Écrire une lettre est envoyer un message au futur ; parler, dans le présent, à un destinataire qui n'est pas là, dont on ne sait comment il est (dans quel état d'âme, avec qui) *pendant que* nous lui écrivons et, surtout, *après* : en nous lisant. La correspondance est la forme utopique de la conversation [...] », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 84.

[...] Al leer esa pequeña nota al pie se produjo una instantánea conexión, lo único parecido a eso que los científicos y los filósofos suelen experimentar [...], y que llaman un *descubrimiento* : la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo. En mi caso se trataba de la conexión entre dos textos léídos de un modo sucesivo y del todo casual.³⁴³

De même, il est impertinent de vouloir écrire un roman épistolaire à la fin du XX^e siècle. Non seulement parce que le « mode » en soi appartiendrait à une époque dépassée, mais surtout parce que, en quelque sorte, cette démarche a déjà été accomplie. Nous ne sommes pas loin du *Pierre Ménard, auteur du Don Quichotte*, le personnage de Jorge Luis Borges, qui, comme Renzi, se situe, en tant qu'auteur, de manière complètement paradoxale par rapport à la tradition littéraire, en empruntant un imaginaire et une langue qui ne lui appartiennent pas. Cette phrase curieuse et ambiguë qui met les trois auteurs (Ménard, Cervantes et Borges) dans la position de possibles sujets du complément de la phrase illustre nos propos et révèle le projet symbolique de Ricardo Piglia, dans une tradition dont il se veut partie intégrante.

Ce Pierre Ménard à la fois pathétique et sagace, n'est rien d'autre qu'une transfiguration borgienne de la figure de ce Paul Groussac, auteur d'un livre où il démontre,

³⁴³ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 203. « L'essentiel n'était pas là ; ce qui fut pour moi une découverte et un fait décisifs, ce fut la lecture d'une note tout à fait marginale [...] résultat du pointillisme et de la manie d'exactitude de l'historien allemand dont j'avais entre les mains, ce soir-là, l'édition de *Mein Kampf*. Kluge signalait qu'Hitler avait passé tous ces mois réfugié à Prague. / [...] En lisant cette petite note de bas de page, il se produisit chez moi une connexion instantanée, comparable seulement à ce que les scientifiques et les philosophes éprouvent [...] et qu'ils appellent *découverte* : l'association inattendue de deux faits isolés, de deux idées qui, en s'unissant, produisent quelque chose de nouveau. Dans mon cas, il s'agissait de la connexion entre deux textes lus de façon successive et totalement fortuite », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 200. En fait, ce qu'il a découvert c'est que « Ce que Hitler lui avait dit qu'il ferait, Kafka le réalise, avant Hitler, dans sa fiction », *Ibid.*, p. 206.

avec une logique mortifère, que l'auteur du Quichotte apocryphe est un homme mort *avant* la publication du véritable Quichotte.

[...] Ha sido Groussac en realidad quien, para decirlo con las palabras que le corresponden, dijo Renzi, enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura : la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.³⁴⁴

Écrire et lire dans la durée

On pourrait échanger le titre de cette section avec : « écrire, c'est lire dans la durée ». Mario Vargas Llosa, comme bien d'autres d'ailleurs, reconnaît dans *La Verdad de las Mentiras* que la matière première de l'écrivain est la mémoire. Il fait, bien sûr, allusion aux procédés mnésiques proustiens auxquels nous nous sommes déjà référé brièvement. Que signifie « durée » pour l'écrivain Enrique Ossorio et l'écrivain Emilio Renzi ? Est-ce la mémoire la « matière première de l'écrivain » ?

Revenons à Didi-Huberman et à son commentaire sur la fresque de Fra Angelico. Pour Didi-Huberman, le regard historique traditionnel, euchronique, n'est pas suffisant pour dégager le sens du « geste pictural » de Fra Angelico, dans la mesure où il ne tient pas compte du caractère hétérogène du temps que celui-ci explore. L'anachronisme, étant à l'origine de son œuvre, est aussi la clé de sa lecture. Une lecture du passé dans le passé, — des contemporains dans le passé, pour le dire plus explicitement — n'est pas

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 128. « [...] C'est donc Groussac [...] qui, pour le dire avec les mots qui conviennent, dit Renzi, a enrichi, peut-être sans le vouloir, l'art figé et rudimentaire de la lecture grâce à une nouvelle technique : celle de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées », *Respiration artificielle, op. cit.*, pp. 127-128.

nécessairement le chemin le plus approprié pour dérouler les sens de l'œuvre d'art. Lorsque « le passé est insuffisant », il nous faut une lecture anachronique, conclut Didi-Huberman.³⁴⁵

On ne peut donc, en pareil cas, se contenter de faire l'*histoire* d'un art sous l'angle de l'« euchronie », c'est-à-dire sous l'angle convenu de « l'artiste et son temps ». *Ce qu'une telle visualité exige, c'est bien qu'on l'envisage sous l'angle de sa mémoire, c'est-à-dire de ses manipulations du temps*, au fil desquelles nous découvrons plutôt un artiste anachronique, un « artiste contre son temps ». Aussi devons-nous considérer Fra Angelico comme un artiste du *passé* historique (un artiste de son temps, qui fut le Quattrocento), mais également comme un artiste du *plus-que-passé* mémoratif (un artiste manipulant des temps qui n'étaient pas le sien).³⁴⁶

La mémoire est une forme de manipulation du temps ; tout acte mnésique est en relation avec l'anachronisme. L'anachronisme met en valeur les différences, la distance et l'absence. Enrique Ossorio et Emilio Renzi sont des écrivains « contre leur temps » car l'un est l'autre choisissent des formes d'écriture archaïques par rapport à leur présent. Lorsque le présent est insuffisant, il faut recourir à l'anachronisme, dans l'espoir de mettre en évidence l'insuffisance du présent. Ossorio et Renzi sont des auteurs exilés à leur manière, comme Piglia, d'ailleurs, bien que Piglia n'ait pas quitté l'Argentine au moment des dictatures militaires. Comme Ossorio, Renzi est un exilé de son temps. Mais qui n'est pas en conflit avec son temps ?

³⁴⁵ Georges Didi-Huberman, « Devant le pan : devant le temps. Souveraineté de l'anachronisme », *op. cit.*, p. 96.

³⁴⁶ *Ibid.*

Au risque de nous éloigner du sujet, il faut dire ici que le sens de cet exil est à la base de cette écriture décalée dans le temps ; de cette relation perverse avec l'espace politique surgit l'anachronisme comme possibilité de transgression de sens. Voilà l'une des lectures de cette idée de « l'artiste contre son temps », contre son espace. L'utopie temporelle, défini aussi comme « le pays imaginaire » imaginé par François Rabelais en 1532, brise l'écran qui cache le sujet politique, le sujet littéraire. Dans le pays imaginaire, dans un temps symbolique anachronique, la communication redevient possible. Briser les frontières spatiotemporelles est la condition première du langage comme instrument de libération.

L'exil auquel nous nous référons ici implique aussi une question de choix poétique, surtout du point de vue de la tradition, et du sens que chacun confère à la tradition. Ce regard vers le passé poétique, qui se traduit par une écriture qui se rend possible seulement dans l'ultérieur, constitue la marque que chacun de ces écrivains prétend laisser dans la tradition littéraire dans laquelle chacun s'inscrit — ou ne prétend pas s'inscrire. Enrique Ossorio s'inscrit dans la tradition contemporaine d'Emilio Renzi, par deux biais : parce que Renzi est l'ultime dépositaire de ses écrits, et parce que Renzi, écrivain, s'appropriant sa mémoire, la rend significative dans un contexte temporel nouveau. Renzi est l'équivalent de Borges qui se rêve dépositaire de la mémoire de William Shakespeare. Par ce procédé, Renzi et Ossorio deviennent contemporains dans des temps hétérogènes. Ce montage est un fait polychronique.

Ossorio ou l'écrivain transtemporel

Ossorio imagine — écrit — des lettres de l'avenir, son roman épistolaire, avec un décalage d'un siècle par rapport à la tradition de cette forme d'écriture romanesque, que Daniel-Henri Pageaux situe de la façon suivante :

Toute étude sur le roman épistolaire (Versini, 1979 : 7 – 29) tient le XVIII^e siècle pour l'âge d'or du roman par lettres, en France particulièrement, mais ne peut qu'insister sur une « préhistoire du genre » et souligner sa quasi disparition, coïncidant avec la fin du XVIII^e siècle, avec des résurgences sporadiques.³⁴⁷

Ossorio et Renzi — et Piglia, par conséquence — manipulent le genre épistolaire dans le temps, en le ramenant dans les leurs. Écrire, c'est recycler. En fait, ce jeu dans l'anachronisme est un jeu utopique. Enrique Ossorio écrit, sous la date *14-7-1850* :

Ahora bien, he pensado hoy : ¿Qué es la utopía ? ¿El lugar perfecto ? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es una utopía. *No hay tal lugar*. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos.³⁴⁸

Un espace-temps incertain, voire fantastique, définit par Enrique Ossorio comme « le présent », ce lieu du temps in-appréhensible et *idéal*. La mémoire se donne dans le présent comme un phénomène « utopique », sous des circonstances tout à fait particulières. Mais, revenons un instant à Didi-Huberman. « L'artiste contre son temps » nous donne à la fois des images de son temps, de son présent (notre passé, son histoire, notre histoire), donc,

³⁴⁷ Daniel-Henri Pageaux, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 80.

³⁴⁸ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 78. En italiques dans le roman. « Eh bien, j'ai pensé aujourd'hui : qu'est-ce que l'utopie ? Le lieu parfait ? Il ne s'agit pas de ça. Avant tout, pour moi, l'exil est l'utopie [le lieu parfait, donc, pour écrire]. *Un tel lieu n'existe pas*. Le déracinement, l'exode, un espace suspendu dans le temps, entre deux temps », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 78.

et des images que Didi-Huberman appelle « du *plus-que-passé* mémoratif » en ce sens qu'il a manipulé des temps « qui n'étaient pas les siens ». Pour nous, l'œuvre du passé nous arrive comme un objet de l'histoire. La lecture euchronique permet de reconnaître ce passé qui est de l'« artiste et son temps » ; la lecture anachronique, par contre, nous offre la possibilité d'entrevoir le plus-que-passé mémoratif de l'œuvre et du créateur. Il nous semble que ce principe est d'une extrême importance dans une démarche de littérature générale et comparée comme la nôtre. Ces correspondances dans le divers – l'absence et la distance « [...] engendre[nt] un paradoxe supplémentaire : si le passé euchronique [...] fait écran ou obstacle au plus-que-passé anachronique [...] – comment faire pour briser l'écran, pour surmonter l'obstacle ? »³⁴⁹

En d'autres termes, si la situation historique fait écran à la situation politique –la dictature, l'exil– à l'expression de l'individu –Ossorio en 1840, Maggi en 1979– alors il faut créer un objet « bizarre » — comme *Funes, el memorioso* — à travers lequel il sera possible de détecter les manipulations du temps, c'est-à-dire la mémoire dont il est question dans chaque récit, voire dans chaque œuvre d'art. Selon Didi-Huberman :

Il faut, oserai-je dire, une étrangeté de plus, en laquelle se confirme la paradoxale *fécondité de l'anachronisme*. Pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le *plus-que-présent* d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps, tout ce dont Proust et Benjamin ont si bien parlé sous l'espèce de la « mémoire involontaire ».³⁵⁰

³⁴⁹ Georges Didi-Huberman, « Devant le pan : devant le temps. Souveraineté de l'anachronisme », *op. cit.*, p. 96.

³⁵⁰ *Ibid.*

Comme Benjamin, Ossorio croit à la *fécondité de l'anachronisme* dans la mesure où l'idéal de son roman consiste à concevoir une situation où les contraires se rejoignent, futur et présent, sans préjugés, car dans ce lieu utopique– surréaliste, malgré Piglia–, purisme, l'individu confronté à l'évidente existence d'autrui ne pourra pas la contourner. Cette correspondance, l'ensemble des lettres de l'avenir, configurent, *forment* une situation hétérogène de temps hétérogènes :

Me paseaba por el cuarto, de un lado al otro, tratando de olvidar este dolor, cuando de pronto comprendí cuál debe ser la *forma* de mi relato utópico. El protagonista recibe cartas del porvenir (que no le están dirigidas).

Entonces un relato epistolar. ¿Por qué ese género anacrónico? Porque la utopía ya de por sí es una forma literaria que pertenece al pasado. Para nosotros, hombres del siglo XIX, se trata de una especie arcaica, como es arcaica la novela epistolar. A ninguno de los novelistas contemporáneos (ni a Balzac, por ejemplo, ni a Stendhal, ni a Dickens) se le ocurriría escribir una novela utópica. Por mi parte trato de no leer a los escritores actuales. Busco mi inspiración en libros pasados de moda.³⁵¹

Et il cite Mercier, Voltaire, Diderot, Montesquieu, Sade, Laclos... L'idée de contemporanéité est attaquée par Ossorio (et par Didi-Huberman) comme point de rencontre idéal. Il ne suffit pas d'appartenir au même espace / temps pour se comprendre, s'identifier ou se désirer, pour être contemporain. On choisit ses contemporains, comme on choisit ses amis. Walter Benjamin, dans « *Le Regard de George Salles* » note cet aspect révélateur des conditions culturelles d'interprétation du nouveau et de l'ancien, de la valeur qu'on attribue à l'un ou l'autre, aux dépens du temps.

³⁵¹ Ricardo Piglia, *RA., op. cit.*, p. 84. « [...] J'allais et venais dans la chambre, essayant d'oublier cette douleur, quand soudain j'ai compris quelle doit être la forme de mon récit utopique. Le Protagoniste reçoit des lettres de l'avenir (qui ne lui sont pas adressées). / Donc, un récit épistolaire. Pourquoi ce genre anachronique ? Parce que l'utopie, en elle-même, est déjà une forme littéraire qui appartient au passé. Pour nous, hommes du XIX^e siècle, il s'agit d'une espèce archaïque, tout comme est archaïque le roman épistolaire. Aucun romancier contemporain (ni Balzac, par exemple, ni Stendhal, ni Dickens) aurait l'idée d'écrire un roman utopique. Pour ma part, j'essaie de ne pas lire les écrivains actuels. Je cherche mon inspiration dans des livres démodés », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 84.

Georges Salles insiste bien plutôt sur une action du temps par laquelle les œuvres se verront parachevées dans leur matière. Il confesse d'avoir souvent « préféré à l'individualité précise de l'objet neuf la pièce amortie, que l'âge a tassée dans sa forme essentielle ». C'est bien la façon de voir d'un œil rêveur, d'un œil plongé dans les années profondes d'où nous saluent (telle la clarté d'un astre depuis longtemps éteint) ces « êtres disparus aux regards familiers » que sont les œuvres.³⁵²

Comme Salles, Enrique Ossorio s'approprie la patine de l'ancien — du dépassé—, au détriment de la nouveauté — du présent. Mais, il n'entreprend pas une répétition simple et directe du modèle, il transperce l'objet — son écriture — dans les temps : le temps de la tradition, le temps contemporain qui est le sien, et le temps futur, inconnu, le nôtre. Par ce procédé qui mélange le vieux au neuf et au non-existant (le transparent, le virtuel), Enrique Ossorio nous offre l'idée de l'objet dans le temps conçu ainsi comme le lieu du dépassement, c'est-à-dire comme le lieu de la mémoire transcendante.

Cette mémoire transcendante nous est contemporaine à nous tous, à ceux qui en voudront faire l'usage, jeter un coup d'œil ou, tout simplement, l'incorporer dans leur langage. Cette mémoire de la transcendance est une mémoire libre qui incorpore le vieux et le virtuel dans une démarche utopique, qui est son présent. Nous sommes contemporains du passé et du futur que l'on choisit. Telle est la « *souveraineté* » de cet *anachronisme*.

³⁵² Walter Benjamin, « Au sujet de *Le Regard*, de Georges Salles », *Écrits français, op. cit.*, p. 325.

Le travail de mémoire est donc une façon de briser le sens, ou le sens unique ; employant les termes utilisés par Didi-Huberman, on pourrait dire que l'écrivain Enrique Ossorio situe son travail de mémoire entre le plus-que-passé mnésique (car il utilise une *forme* archaïque qui n'est pas de son temps), et le *plus-que-présent* d'un acte réminiscent (car il rédige des lettres du futur qu'il ne connaît donc pas). Le protagoniste de son roman épistolaire est entre le roman archaïque (épistolaire) et le roman de science-fiction (du futur), entre le roman du réel (les lettres, le journal intime), et le roman merveilleux (les lettres de l'avenir). Il se situe à l'évidence dans un « roman fantastique » tel que le définit Tzvetan Todorov. Un roman qui oscille entre l'explication réelle et rationnelle et l'acceptation pure et simple du geste *merveilleux* – surréaliste, si l'on veut.

Dans cet entre-deux, ce récit fantastique raconte paradoxalement la vie intime de l'exilé qu'est Enrique Ossorio, le militant politique, le chercheur d'or, l'écrivain habitant une petite chambre dans l'East River, à New York. Ce texte qu'il imagine est un texte, comme la fresque de Fra Angelico, surdéterminé par le temps, mais aussi, un témoignage surdéterminé par la situation de l'écrivain, que l'on retrouve alors qu'Enrique Ossorio expose ses choix de montage littéraire :

¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas ? Y, además, ¿qué relación podemos mantener con el país que hemos perdido, el país que nos han obligado a abandonar, qué otra presencia de ese lugar ausente, sino el testimonio de su existencia que nos traen las cartas (esporádicas, elusivas, triviales) que nos llegan con noticias familiares ?³⁵³

³⁵³ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 85. « Qu'est-ce que l'exil sinon une situation qui nous oblige à substituer par des paroles écrites la relation avec les amis les plus chers qui sont loin, absents, dispersés chacun dans les villes et les lieux les plus divers ? Et en outre, quelle relation pouvons-nous garder avec le pays que nous avons perdu, le pays qu'on nous a obligé à abandonner ? Quelle autre présence subsiste de ce lieu absent, sinon le témoignage de son existence que nous donnent les lettres (sporadiques, élusives, triviales) apportant des nouvelles familières ? / La forme de ce roman écrit en exil, à cause de lui, est donc bien choisie », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 85.

Cette *forme*, alors, prend des allures de méthode épistémologique. Briser, comme dit Didi-Huberman, permet de, simultanément, rompre les principes d'un regard traditionnel euchronique qui s'occupe plus de l'anecdote que du sens, et de montrer, dans ces ruptures, des liens — par la *souveraineté de l'anachronisme* — entre les absents et les divers, voire entre l'homme et sa patrie, car, en définitive, cette méthode épistémologique est aussi un principe politique de subversion.

Ce principe décrit, à notre sens, une partie importante d'une démarche comparatiste comme la nôtre, dans le fait qu'elle problématise les relations entre différentes perspectives académiques (comme l'illustre le texte de Didi-Huberman) dans des contextes idéologiques spécifiques. Cela explique partiellement ce choix d'examiner un roman comme *RA* écrit et publié en pleine période dictatoriale en relation avec *LDS* et *SDS*, écrits et publiés dans des cadres politiques dits démocratiques.

Renzi, l'écrivain mémoire de l'écrivain

L'exercice de la mémoire, comme évocation du passé et comme création du futur, donc, suppose que la notion de contemporanéité est une notion qui dépend plus de l'incongru que du similaire. Ricardo Piglia, dans ce roman, défie les modes d'interprétation de ce qu'on considère « traditionnel » et « contemporain ». Comme lui, Javier Cercas dans *SDS* invite le lecteur à entrevoir dans les méandres de la politique phalangiste espagnole, trop obscure et trop abjecte pour les espagnols qui se découvrent à la fin du XX^e siècle démocratique et européen, presque trop loin de cette période affreuse de leur histoire moderne.³⁵⁴

Pour Didi-Huberman, la lecture dépend des relations que le lecteur décide d'établir à l'heure de son interprétation. Or, *RA*, dans sa condition de roman métatextuel, est un roman sur la lecture. De fait, Renzi est le dernier dépositaire des documents rédigés par Enrique Ossorio ; en tant que tel, dépositaire de ses « souvenirs », il est chargé de donner — rendre — une lecture à ces documents. Renzi garantit la durée d'Ossorio — il n'est plus seulement l'auteur d'un premier roman raté intitulé *La prolixité du réel*. Dans ce contexte, Emilio Renzi acquiert une nouvelle responsabilité, qui est celle de *dire*, de préserver, le don d'Ossorio. Préserver ici est un bien « gros mot », et il ne faudrait surtout pas le confondre avec « conserver l'artiste en son temps ». Du point de vue exégétique du roman, Renzi

³⁵⁴ À ce sujet, la lecture de « El pasado imposible » est très profitable. Cercas examine la littérature espagnole dans le contexte post-Franco. Il y conclut : « [...] trois décades après la mort de Franco et le début de la Transition, le refus [de la vérité] [...] ne fait qu'augmenter les malentendus, et ce pays ne peut plus se permettre le luxe de se regarder dans le miroir sans avoir honte de notre passé [...] ». Dans : Javier Cercas, *La verdad de Agamenón*, *op. cit.*, p. 129. Nous traduisons.

correspond à Jackson Pollock dans l'essai de Didi-Huberman qui lit l'image de Fra Angelico en faisant allusion à la technique du *dripping* qui caractérisa son œuvre. Par ce biais, il crée une correspondance entre le Quattrocento de Fra Angelico et le XX^e siècle de Pollock. Dans *RA*, Emilio Renzi représente ce « *plus-que-présent* d'un acte réminiscent » ; par l'opposition entre Renzi et Ossorio, Piglia nous offre la possibilité d'entrevoir les temps stratifiés, ceux qu'Enrique Ossorio met en œuvre et ceux que le roman *RA*, en fin de compte, met aussi en œuvre.

Pour Didi-Huberman, l'historien se confronte à un problème de base qu'il appelle *savoir interprétatif*. Il dit qu'aux images « surdéterminées » — comme le *pan* de Fra Angelico et comme les documents écrits par Enrique Ossorio — « correspond un *savoir interprétatif* » :

Le versant temporel de cette hypothèse pourrait être ainsi formulé : l'histoire des images est une histoire d'objets temporellement impurs, complexes, surdéterminés. C'est donc une histoire d'objets polychroniques, d'objets hétérochroniques ou anachroniques.³⁵⁵

RA, en ce sens, est un document « historique », un objet de *l'histoire de l'art*, au sens large du terme, le résultat de la rencontre de temps divers dans une situation aux allures mythiques, indispensable pour susciter un tel « événement ». Cet objet peut être lu comme la manifestation formelle de cette démarche de lecture donnée par une suite de

³⁵⁵ Georges Didi-Huberman, « Devant le Pan... », *op. cit.*, p. 98. Didi Huberman conclut cet essai, s'interrogeant sur les effets qu'une telle théorisation sur la question de la critique comporte envers les études d'Histoire de l'Art : « N'est-ce pas dire, déjà, que *l'histoire de l'art est elle même une discipline anachronique*, pour le pire mais aussi pour le meilleur ? », *Ibid.*

relations paradoxales qui défient des notions centrales de la culture occidentale comme l'unité du temps historique, l'héritage naturel du souvenir, la tradition. Emilio Renzi, en tant que dépositaire des documents d'Ossorio, représente cet « événement » de lecture, et le roman qui en découle constitue le résultat.

2.2 Mémoire, principe structurant de la fiction

Felipe Cammaert, du point de vue des études sur la mémoire chez l'écrivain portugais Antonio Lobo Antunes et l'écrivain français Claude Simon, formule cette idée qui est aussi valable pour décrire *RA*, en établissant des liens entre fiction, mémoire et écriture :

La mémoire comme un élément à part entière du discours fictionnel, à tel point qu'elle inclut aussi bien l'univers diégétique que la dimension extradiégétique [...]. La mémoire s'érige alors non seulement comme *thématique* des œuvres antuniuene et simonienne, mais également comme *principe structurant* de l'acte de fiction qui constitue les trames romanesques.³⁵⁶

L'écrivain Emilio Renzi se trouve face à ce dilemme, qui consiste, sur le plan diégétique³⁵⁷, à : 1) accepter les documents d'autrui, 2) appréhender ce don d'autrui comme un héritage propre, 3) reconnaître dans l'histoire de l'autre des liens avec sa propre histoire, et 4) utiliser ces documents et son vécu comme *principe structurant* de son écriture de fiction. Somme toute, à se reconnaître contemporain d'Enrique Ossorio, vis-à-vis de l'homme qui est à l'opposé de lui.

Sur le premier point, bien que Renzi raconte le périple subi par ces documents, il ne déclare pas son acceptation personnelle. Or, le lecteur, le long de ces quelques deux cents pages, lit un certain nombre de pièces faisant partie du don, composé de « trois classeurs,

³⁵⁶ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, *op. cit.*, p. 9.

³⁵⁷ Pour Cammaert, le diégétique est associé à la « vie intime des personnages ». Pour lui, « La fiction intime, comme on a nommé cette variante narrative, a été pratiquée par Proust, Joyce, Faulkner, Schnitzler, Woolf... ». *Ibid.*, p. 38.

avec des documents, des notes et des pages écrites d'une écriture ferme et claire ».³⁵⁸ Cela signifie-t-il que Renzi a appréhendé (2) le don fait par Ossorio au travers de Marcelo Maggi, l'oncle de Renzi ?

Si la réponse est affirmative, alors (et cela nous ramène aux points 3 et 4) Renzi est bien l'auteur du livre que nous lisons, et c'est bien par Renzi que nous avons accès à l'écriture d'Enrique Ossorio. Alors, l'écriture de Renzi, qui représente l'univers fictionnel dans ce texte de fiction — étant lui le seul qui se déclare effectivement « auteur de romans » — comme le souligne Cammaert, fonctionne à l'évidence de manière subsidiaire aux fondements mnésiques qui la soutiennent ; de ce point de vue, se confirme la thèse de Mario Vargas Llosa, selon laquelle l'écriture est toujours un travail de mémoire...

Mais, pour Felipe Cammaert, la mémoire, plus qu'un point de départ de la fiction, agit comme *principe structurant* et joue un rôle déterminant dans la réalisation fictionnelle :

L'écriture se veut une façon d'agencer le monde. Ainsi, elle incarne la progression d'une pensée « à son état pur » vers une logique ordonnée [...]. C'est, dans ce mouvement du « désordre » de la pensée vers la rationalisation du langage que la mémoire joue un rôle de premier ordre. Elle puise dans la sphère de la conscience les éléments constitutifs de cette tentative de décrire l'univers, et cherche donc à instaurer, au niveau du langage, un ordre à l'image de cette multiplicité du monde réel.³⁵⁹

Cela veut dire que le texte que Renzi produit est à l'image du texte qu'Ossorio produit à son tour et qui est écrit avec une « lettre ferme et claire » qui ne laisse pas de doutes. Il faut chercher « les éléments constitutifs de cette tentative de décrire l'univers » entreprise par Renzi dans les trois classeurs de documents et de notes d'Enrique Ossorio.

³⁵⁸ Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, op. cit., p. 214.

³⁵⁹ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, op. cit., p. 38.

Cette recherche, selon Cammaert, embrasse le phénomène de l' « écriture de la mémoire », entendu comme art poétique.

Pour Cammaert, cette art se réalise sur trois axes : 1) L'écriture de la mémoire se veut une écriture de l'instant mnésique. 2) L'écriture de la mémoire est un type particulier d'écriture dans lequel le modèle mimétique traduit l'illusion de la simultanéité. 3) Dans L'écriture de la mémoire, le lecteur opère comme un espace / temps de la configuration mnésique.³⁶⁰

« *La vie intérieure* » du personnage

Pour Cammaert, un des aspects distinctifs de ce type d'écriture est qu'il nous permet d'entrevoir la « vie intérieure » du narrateur :

[...] l'écriture de la mémoire s'attaque à cette prétention qu'a la littérature de parvenir à une reproduction exacte de la réalité, dans la mesure où elle tourne son regard vers un paradigme beaucoup moins vérifiable et « sérieux » que celui du modèle réaliste : la logique mnésique. En conséquence, dans cette nouvelle vision du monde, l'acte représentationnel est celui de la *mimésis de la vie intérieure*.³⁶¹

Pour nous, les cahiers d'Ossorio constituent une partie de la *réalité* mnésique d'Ossorio qui devient, dans le devenir historique, le stock mnésique duquel part Renzi pour entreprendre sa recherche — comme pour nous tous le sont, d'ailleurs, tous les écrits d'autrui ; pour Renzi, de par la structure du roman, ce stock signifie de manière tout à fait ambiguë : d'une part, ils permettent à Renzi, narrateur, d'explorer son récit personnel et

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 150-153.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 152.

d'en faire, comme dit Cammaert, la recherche de sa mimésis intérieure, de parier pour une littérature non mimétique, non réaliste, alors qu'au départ il ne croit pas à une autre possibilité (il dit chercher à dire le réel, alors qu'il ne peut, finalement, que répéter les textes des autres). Alors, l'individu devient l'objet même de la narration, et c'est à travers lui qu'on peut avoir une expérience non mimétique du monde, mais une expérience du monde appuyée sur le souvenir et le langage capable d'en dégager les sens occultes. Dans le roman, cela se voit surtout dans les textes « signés » par Emilio Renzi, textes-témoignages adressés au lecteur qui devient, par cet effet, confident et interprète de sa « subjectivité », sa vie intime.

D'autre part, cette relation extérieure avec ce stock mnésique provoque dans le texte une rupture aussi avec cette idée de Cammaert de la *mimésis intérieure* car, suivant l'argument de ce roman, notre mémoire en quelque sorte nous est étrangère, car elle est, par rapport à notre présent, une manifestation anachronique, comme on l'a déjà étudié. Cette mimésis intérieure devient en fait mimésis de la littérature extérieure à soi, de la littérature dont on n'est pas l'auteur, mais les répéteurs.

Idelber Avelar affirme que l'écriture de Piglia se propose justement comme le discours « imperméable à l'autobiographie » :

[...] no por la razón trivial de que en su texto el yo escribiente se hallaría 'menos implicado' [...] sino más bien porque Piglia escribe el texto-biblioteca, texto sin afuera, inenarrable más allá de sí mismo. ¿Dónde ubicar al sujeto que, en posesión de un relato más, supuestamente contaría la

historia de la vida / lectura ? ¿Si este mismo sujeto ya se encuentra citado, previsto en su totalidad por uno de los textos ?³⁶²

Cette proposition de Avelar coïncide avec notre proposition de départ sur l'idée que le lecteur apparaît ici comme « la mémoire » du texte qui lui est octroyé et dans lequel il a été incorporé d'avance. Avelar définit ce phénomène comme le paradoxe de l'univers dans l'univers, du continent dans le continent, pourrait-on dire.

Donc, il ne s'agit pas de mémoire collective, au sens jungien du terme, une mémoire qui nous serait commune nous donnant un sens d'appartenance. Ici, la matérialisation de ces archives, de ces mnémotechniques, met l'accent sur la relation d'étrangeté entre le sujet et son capital mnésique. C'est bien l'idée d'un espace cauchemardesque, sans issue.

La simultanéité

« À l'image de l'objet de sa représentation, l'écriture de la mémoire annonce un parti pris pour un 'ordre de représentation' résolument achronique », écrit Cammaert, pour qui « L'écriture de la mémoire est un type particulier d'écriture dans lequel le modèle mimétique traduit l'illusion de la simultanéité. »³⁶³

³⁶² Idelber Avelar, « Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia », *Modern Language Notes*, Vol. 110, No. 2, (Hispanic Issue), Baltimore, Johns Hopkins University, pp. 416-432, 1995. « [...] non pas par la raison banale selon laquelle celui qui écrit ne serait vraiment impliqué dans le texte, mais parce que Piglia écrit un texte-bibliothèque, sans dehors, non racontable en dehors de lui-même. Où situer le sujet qui, possédant encore un nouveau récit, raconterait l'histoire de la vie / lecture ? Si ce même sujet se trouve déjà cité, prévu dans sa totalité dans un de ses récits ? »

³⁶³ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, op. cit., p. 153. Ici, simultanéité est un concept qui se réfère au mode de « perception qui est propre de la logique de la mémoire ».

Dans *RA*, le narrateur se trouve devant une situation temporelle tout à fait paradoxale. Non seulement il est devant un dilemme personnel, qui est celui de savoir s'il reste quelque chose à raconter, mais il est devant la possibilité de devenir celui qui doit raconter cette problématique. Il ne s'agit pas uniquement de dire ce qu'il faut dire, mais de dire sa prise de conscience par rapport aux contenus qui lui sont, par la conjoncture, octroyés. En quelque sorte, il est extrait de son monde intérieur vers / *dans* un monde extérieur nouveau et différent, non familial, pour reprendre les termes de Piglia.

De fait, son premier roman *Prolixité du réel* est aux antipodes de *Respiration Artificielle* en ce sens que le premier, comme dans l'idée de Vargas Llosa, se nourrit de la mémoire personnelle, propre au sujet, et pour ce qui est de Renzi, de la mémoire familiale, intime et privé, tandis que le second est fait de discours étranges, étrangers, excentriques par rapport à lui. La simultanéité n'est pas restreinte à la logique perceptive de l'individu exposé aux souvenirs ; elle est au niveau de l'incorporation de ces matériaux dans un univers discursif utopique, ce lieu idéal qui est, aussi, à la base du projet d'écriture d'Enrique Ossorio. En définitive, ce roman exprime simultanément le passage d'un temps à un autre, d'une conscience à une autre. Il rend compte de ce conflit qui est, justement, l'exercice de la mémoire au sens où Jean Bessière le définit : « le temps est constamment un objet de transaction symbolique — c'est cela même la mémoire ».³⁶⁴

³⁶⁴ Jean Bessière et Philippe Daros (Éd.), *Instaurer la mémoire*, Sous projet N. 5 : « Mémoire, culture, mythes et textes fondateurs », Roma, Bulzoni Editore, 2005. p. 10.

L'achronie — voire la simultanéité — est ici donc utile pour rétablir des liens entre le temps historique et le « temps de la mémoire », dit comme objet de transaction symbolique. Pour Bessière, l'achronie

renvoie à un type de représentation temporelle et historique [...] qui est exactement paradoxale. Elle n'exclut pas le dessin de la séquence temporelle et historique ; elle ne le donne pas cependant pour déterminant. Elle n'exclut pas la référence à la mémoire ; elle ne donne pas cette référence comme nécessairement constituée.³⁶⁵

RA est un roman achronique dans la mesure où l'achronie permet la circulation entre histoire et mémoire en tant qu'objets d'une même problématique. Cet amalgame du monde intérieur et du monde extérieur donne un texte qui se propose justement comme image de cette problématique qui est aussi une des marques de référence de la littérature contemporaine, dont l'exemple paradigmatique est *Rayuela* de Julio Cortázar. À ce sujet, Saúl Yurkievich explique :

Cortázar trama la historia de *Rayuela* para zafarse de la historia, para intrascenderla o trascenderla, para pasar a expensas de ella al otro lado del puente de palabras, para entrar en el tiempo « delicuescente » o para asomarse a « esas terrazas sin tiempo ». Se sale de la historia, « del tiempo y sus jaulas con monos y etiquetas », para que el mundo se abra y el sentido circule en todo sentido, para poder saltar de lo uno en lo otro y de lo otro en lo uno, para alcanzar el espacio donde sopla el viento primordial que viene de abajo y de adentro, donde lo diverso y lo disperso acceden a la concordante condición de figura.³⁶⁶

³⁶⁵ Jean Bessière « Achronie, littérature du XX^e siècle, instauration de la mémoire » in *Instaurer la mémoire*, *op. cit.*, p. 75.

³⁶⁶ Saúl Yurkievich, dans Julio Ortega, Saúl Yurkievich (Dir.), *Julio Cortázar, Rayuela*, édition critique, España, Colección Archivos, 1991, p. 674. « Cortázar ourdit l'histoire de *La Marella* pour se défaire de l'histoire, pour la transcender ou *l'intrascender*, pour passer, outre-elle, de l'autre côté du pont des mots, pour accéder au temps « liquéfié » ou pour atteindre ces « terrasses hors du temps ». Il s'éloigne de l'histoire, « du temps et ses cages à singes et étiquettes », de manière à ce que le monde s'ouvre et que le sens circule dans tous les sens, pour atteindre l'espace où le vent primordial provenant des profondeurs, où le divers et le confus deviennent figure. »

Comme Cortázar, Piglia conçoit un modèle du divers de sorte que les éléments qui composent le texte se donnent et fonctionnent de manière complémentaire, et parfois même antagoniste. Pour nous, il est clair qu'Emilio Renzi organise un discours descriptif de la trame qui se tisse entre les divers personnages unis par des liens familiaux, à différents degrés. Néanmoins, cela ne certifie pas que Renzi soit, en toutes lettres, le narrateur de cette histoire car, de fait, il n'est pas sûr, en premier lieu, qu'il ait une histoire à raconter. De même, il est clair pour le lecteur de *RA* qu'Enrique Ossorio est à l'origine d'un ensemble de documents au XIX^e siècle ; cependant, cela n'empêche pas Enrique Ossorio, en tant que personnage, d'agir, au sens propre du terme, dans l'action telle que nous la présente Ricardo Piglia : de fait, ses textes, qui sont le prétexte du roman, continuent de forger des tensions au-delà de leur cadre spatio-temporel. Et ces textes sont lus, dans le temps de l'histoire et dans l'évocation du souvenir, comme des instruments de révolte.

Le propre de l'achronie, qui permet ce *passage* entre les différentes instances, soit de l'histoire, soit de la mémoire, pour Bessière, est de ne pas poser l'histoire comme « déterminante » ni la mémoire comme « constituée ». C'est-à-dire qu'elle n'instaure pas un modèle autre que celui du passage continu, du mouvement perpétuel.

Bessière explique :

La fonction de l'achronie se précise donc : figurer la possibilité de *l'instauration* de la représentation de l'histoire et de la mémoire, sans que cette figuration défasse les droits du présent ; faire de la figuration des droits du présent le moyen de figurer la possibilité de cette instauration de la représentation de l'histoire et de la mémoire.

Ces paradoxes et cette fonction peuvent encore se formuler selon le jeu d'un *double bind* : la mémoire doit être figurée sans qu'elle fasse loi ; le présent doit être figuré sans qu'il fasse loi. Le *double bind* traduit la récusation de deux oublis : celui du passé, de la mémoire, celui du présent. **Il n'y a de figuration de la mémoire que par la reconnaissance du présent ;**

il n'y a de figuration du présent que par la reconnaissance de la mémoire.³⁶⁷

Ainsi, l'achronie apparaît comme une figure qui rend possible, comme dans *Rayuela*, la production de divers sens. Le rôle de Renzi dans *RA* est de produire un espace-temps achronique, si nous pouvons nous exprimer ainsi, où les objets du passé historique et mnésique rejoignent les objets du présent sans qu'aucun n'ait à déterminer le sens de l'autre, complémentaires comme ils sont déjà. D'ailleurs, ce modèle se répète dans *LDS*, qui se présente comme un objet à deux têtes, apparemment antinomiques : l'une allant vers son propre avenir (le journal de jeune poète García Madero) et l'autre revenant sur son propre objet (l'ensemble de témoignages autour de la recherche de la poète Cesárea Tinajero et intitulé *Les détectives sauvages*).

Or, si l'on suit Bessière, « le choix de l'achronie est celui de refuser de dire la concordance de la mémoire et de l'histoire [...]. Par ce refus, l'œuvre littéraire peut être explicitement l'exposition de la question du rapport de la littérature et de la mémoire collective. »³⁶⁸

La littérature comme signifiant de l'imagination permet l'illusion de simultanéité que nous propose Cammaert dans son essai lorsqu'il cite Thomas Hobbes, pour qui « imagination et mémoire ne sont qu'une et même chose qui, selon diverses circonstances, prend des noms divers. »³⁶⁹ Cammaert cite Michel Foucault qui décrit « l'analytique de l'imagination comme pouvoir positif de transformer le temps linéaire de la représentation

³⁶⁷ Jean Bessière « Achronie, littérature du XX^e siècle, instauration de la mémoire » in *Instaurer la mémoire*, *op. cit.*, p. 75. Nous soulignons.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 82.

³⁶⁹ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, *op. cit.*, p. 153.

en espace simultané d'éléments virtuels ». ³⁷⁰ Tout comme, en quelque sorte, dans le pan de Fra Angelico qui crée un espace de rencontres virtuelles d'anachronismes, seulement visibles dans une démarche *impertinente*.

Somme toute, il s'agit de déterminer quel rôle accomplit la littérature au regard du temps, et en quoi consiste cette négociation symbolique dont parle Jean Bessière. À cet égard, il nous semble clair que Ricardo Piglia écrit dans cette tension entre temps linéaire et temps mémoriel, et que la fiction en tant qu'élément modélisateur permet une expérience du temps qui dépasse les exigences du récit historique et mimétique, réclamés par une certaine culture rationaliste, inspirée par l'utopie du vrai et de l'universel.

³⁷⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 84.

Le lecteur qui devient auteur

Pour Felipe Cammaert, « Le lecteur [...] opère comme un véritable espace / temps de la configuration fictionnelle ». C'est lui qui reconnaît les faits et les organise dans un ordre mimétique. « Depuis la perspective temporelle, le lecteur s'annonce comme un point d'ancrage avéré par rapport à la diégèse. Il agit [...] comme un 'présent' extérieur à la narration mémorielle »³⁷¹.

Dans *RA*, ce lecteur est, en premier lieu, Emilio Renzi, mais il est aussi chacun des dépositaires des écrits d'Enrique Ossorio et, par ce biais, le lecteur réel que nous sommes. *RA* étant « un roman métatemporel et métatextuel »³⁷², nous sommes, les lecteurs, le prolongement de Renzi ; nous sommes à son image et cherchons dans le récit le même type de vraisemblance. Pour Cammaert, naturellement, « nous pouvons voir dans le lecteur de la mémoire la seule entité capable de faire coexister, sans les annuler, la successivité du langage et la simultanéité de la logique mnésique. »³⁷³

Le lecteur contemporain, pour Ricardo Piglia — dans *El último lector*³⁷⁴ —, à l'image de celui de *Finnegans*, « Shaum, celui qui lit et déchiffre dans le texte de Joyce, est condamné à gratter pour toujours jusqu'à ce qu'il en devienne fou » ; car ce qu'il lit, à l'image de *Finnegans*, « es una carta extraviada en un basural, un 'tumulto de borrones y de

³⁷¹ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, op. cit., p. 155.

³⁷² Pour Bessière, ces œuvres ainsi définies correspondent à cette description : « l'œuvre, qui offre de tels jeux d'anachronisme et de présent absolu, constitue un discours métatemporel et métatextuel ; elle fait et expose la concordance de la mémoire et de l'histoire – ainsi dire l'impossibilité de saisir la mémoire vraie est encore en dire la certitude dans l'histoire ». *Instaurer la mémoire*, op. cit., p. 82.

³⁷³ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, op. cit., p. 155.

³⁷⁴ Ricardo Piglia, *El último lector*, op. cit., p. 20.

manchas, de gritos y retorcimientos y fragmentos yuxtapuestos' ». ³⁷⁵ Pour Piglia, « [...] la condición material del lector moderno : vive en un mundo de signos ; está rodeado de palabras impresas [...] ; en el tumulto de la ciudad se detiene a levantar papeles tirados en la calle, quiere leerlos ». ³⁷⁶

Michel Foucault démarre la préface de *Les mots et les choses* par une allusion à la lecture et à Borges :

Ce livre — écrit-il — a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée — de la nôtre : de celle qui a notre âge et de nôtre géographie —, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. ³⁷⁷

Pour Foucault, il y a un espace qui sépare les mots et les choses. « L'écriture et les choses ne se ressemblent plus. Entre elles, Don Quichotte — voire le lecteur — erre à l'aventure » ³⁷⁸, ramassant des morceaux de papier jetés dans la rue. Dans cet espace, se situe le lecteur inventé par Borges, dit Piglia.

Quiero decir, Borges inventa al lector como héroe a partir del espacio que se abre entre la letra y la vida. Y ese lector (que a menudo dice llamarse Borges pero también puede llamarse Pierre Menard o Hermann Soergel o ser el anónimo bibliotecario de « El libro de arena ») es uno de los personajes más memorables de la literatura contemporánea. El lector más creativo, más arbitrario, más imaginativo que haya existido desde don Quijote. Y el más trágico. ³⁷⁹

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 21. « [...] est une voirie, 'un tas de brouillons, de tâches, de cris et d'entortillements et de fragments juxtaposés' ».

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 20. « la condition matérielle du lecteur moderne est d'habiter dans un monde de signes ; entouré de mots imprimés [...] ; dans la turbulence urbaine il s'arrête à prendre des papiers jetés dans la rue pour les lire ».

³⁷⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 7.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 62.

³⁷⁹ Ricardo Piglia, *El último lector*, *op. cit.*, p. 26. « Je veux dire, Borges inventa le lecteur comme héros à partir de l'espace qui s'ouvre entre la lettre et la vie. Et ce lecteur (qui s'appelle fréquemment Borges mais qui peut aussi s'appeler Pierre Menard ou Hermann Soergel ou être l'anonyme bibliothécaire du *Livre de sable*)

L'espace de l'écriture, pour Borges, est l'espace dans lequel nous nous perdons tous. Dans cette espace de prolifération de signes, hyper-sémiotique, comme dans une hallucination d'Umberto Eco, le lecteur part à la dérive, croyant parfois qu'il a trouvé la clé du mystère. Renzi, en ce sens, œuvre comme celui qu'organise ce chaos temporel et discursif, se perdant plus que se retrouvant. Piglia décrit cette situation :

En este universo saturado de libros, donde todo está escrito, sólo se puede releer, leer de otro modo. Por eso, una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad.³⁸⁰

Comme ce lecteur, les lecteurs dans *RA* se trouvent *démunis* face à la lecture. Ils se présentent dans un tempo répétitif et angoissant. Héros modernes, l'écriture de Piglia les retire de l'anonymat fantasmagorique de leur existence sans pour autant les sortir de leur destin tragique, comme l'évoque Bolaño aussi dans *LDS*. Leur lecture est traversée par un élément qui est leur condamnation : le sentiment que l'Histoire a besoin d'eux. Leur prison est le temps dans lequel ils croient pouvoir s'inscrire et qu'ils prétendent, à un moment ou à un autre, changer. Leurs gestes, comme leur respectif discours, se veulent déterminants et constitués alors qu'ils ne sont que les symptômes d'un ordre qui les dépasse. Malgré leurs noms, ils ressemblent plus à des personnages kafkaïens, qui répètent plus qu'ils créent, des copistes³⁸¹, comme dit Piglia. Non que la copie soit indigne, qu'elle ne signifie rien, sinon comme vecteur d'un système qui les repousse en même temps qu'il les requiert. Simples fonctionnaires d'une structure immuable.

est un des personnages les plus mémorables de la littérature contemporaine. Le lecteur le plus créatif, le plus arbitraire, le plus imaginaire qui ait existé depuis le don Quichotte. Et le plus tragique ».

³⁸⁰ Ricardo Piglia, *El último lector*, *op. cit.*, p. 28. « Dans cet univers saturé de livres, où tout est écrit, il ne nous reste que relire, lire d'une manière différente. Or, une des clés de ce lecteur inventé par Borges est la liberté dans l'utilisation des textes, la disponibilité à lire selon ses intérêts et sa nécessité ».

³⁸¹ Voir Ricardo Piglia, *El último lector*, *op. cit.*, pp. 69-75.

Ces lecteurs imaginaires que Ricardo Piglia met en œuvre dans *RA*, à l’instar des personnages observés par un œil suprême dans le roman de George Orwell, *1984*, se trouvent face à face, *miroirs* les uns des autres, dessinant un système de langage qui se projette dans les temps, comme une machine de prolifération de sens. Il ne s’agit pas de fixer le sens du texte, il s’agit de dessiner l’espace qui sépare et qui réunit à la fois la lecture et l’écriture. Renzi rend compte de sa lecture, par un procédé semblable à celui qu’emploie Walter Benjamin pour construire la chronique de *Paris, capitale du XIX^e siècle*, par les citations qu’il organise et aussi par ses discours-témoignages aux allures d’*autocitations* plus que des textes autorisés, révélant un point de vue supérieur à celui des autres textes qui composent ce type de collage multiforme et polyphonique.

Dans le narrateur Renzi, enfin, il faut trouver les narrateurs Ossorio, les Maggi et Tardewski, comme dans le lecteur Don Quichotte il faut trouver l’analphabète Sancho Panza. C’est un jeu de correspondances qui nous indique que la lecture, du point de vue dramaturgique, est un élément structurant du roman sur l’histoire et sur la mémoire, comme l’explique Felipe Cammaert. C’est bien du lecteur que dépend le statut du texte :

Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete. No todo es ficción (Borges no es Derrida, no es Paul de Man), pero todo puede ser leído como ficción.³⁸²

³⁸² Ricardo Piglia, *El último lector*, *op. cit.*, p. 28. « Peut-être que l’enseignement le plus important de Borges est la certitude que la fiction ne dépend pas seulement de celui qui la construit, mais de celui qui la lit. La fiction est aussi une position de l’interprète. Tout n’est pas fiction (Borges n’est pas Derrida ni Paul de Man), mais tout peut-être lu comme fiction ».

Pour Piglia, la lecture articule le sens entre l'imaginaire et le réel, « défait l'opposition binaire classique entre illusion et réalité ». Le lecteur, la lecture, constituent, dit Piglia, l'espace qui noue ces éléments antinomiques. Par la lecture, le texte acquiert un sens volumétrique, spatial, « virtuel », comme dit Foucault. Cet espace (que Brecht désigne comme « distance ») est le lieu dans lequel opère le sens de la littérature qui n'est, a priori, ni fiction ni réalité, mais lecture et relecture de textes.

De même qu'on ne peut pas envisager un poète sans mémoire, il est inutile d'imaginer une œuvre littéraire sans lecteur. Le lecteur est l'évidence du texte ; c'est dans le lecteur que l'écriture se réalise. Et, inversement, c'est dans le texte que se réalise le lecteur : « Pour pouvoir définir le lecteur, dirait Macedonio [Fernández], d'abord il faudrait le trouver. C'est-à-dire, le nommer, lui donner une individualité, raconter son histoire. », écrit Piglia. Car, en fait, la littérature « [...] lo sustrae [al lector] de la práctica múltiple y anónima, lo hace visible en un contexto preciso, lo integra en una narración particular ».³⁸³ L'écriture sur / du lecteur est à la fois construction d'un univers et refuge, dit Piglia, face à l'hostilité du monde.

C'est bien par cette situation qu'il faut démarrer la recherche du lecteur contemporain, l'homme qui, en même temps qu'il construit un univers, construit un refuge pour cet univers.

³⁸³ Ricardo Piglia, *El último lector*, *op. cit.*, p. 25. « [...] tire le lecteur de l'anonymat, en lui donnant un nom et une histoire, le rend visible dans un contexte précis, l'intègre dans une narration particulière ».

3 La mémoire *est* l'imagination

3.1 Imagination et oubli

Ecrivains malheureux

« Je n'ai jamais su raconter une histoire. »³⁸⁴ À partir de cette constatation, le philosophe français Jacques Derrida écrit *en* mémoire de (ou *à* la mémoire de) Paul de Man, le philosophe belge, son ami et maître, accusé par ses détracteurs de collaboration avec le régime allemand nazi. Il ne s'agit pas simplement d'une déclaration protocolaire ; au fond, il est question d'une tragédie qui s'offre à nous à deux niveaux : a) *Je veux raconter cette histoire, mais je ne sais pas comment le faire.* b) *Je veux raconter une histoire, mais je ne connais pas son contenu.*

Cette tragédie l'est d'autant plus qu'elle est liée directement au sujet ; ne pas être capable de raconter l'histoire rend le sujet *infirm*e et *impuissant*, dit Derrida ; comme le sujet amoureux détaché de son être aimé, il vit cette incapacité comme une condamnation inexplicable : « Pourquoi suis-je privé de la narration ? »

³⁸⁴ Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p. 27.

Mais que se passe-t-il quand l'amoureux de Mnémosyne n'a pas reçu le don du récit ? Quand il ne sait pas raconter une histoire ? Quand c'est précisément parce qu'il garde la mémoire qu'il perd le récit ?³⁸⁵

L'écriture alors devient impossible, à moins que le sujet, toujours paradoxalement, entreprenne un chemin inverse ; ce chemin inverse est la clé de la restitution de la parole. Le silence de l'écriture prend forme dans son opposé, c'est-à-dire dans l'écriture de ce silence. Ce métadiscours est une forme, au fond, de déconstruction du silence initial auquel le sujet est, dès le départ, contraint.

Derrida, qui se trouve alors dans la situation du professeur universitaire devant l'auditoire³⁸⁶, entreprend ce chemin inverse vers Mnémosyne et vers l'histoire de Paul de Man en précisant que la mémoire n'est pas « tournée vers le passé » et que le récit, dont il est question là et ici à la fois, ne contient pas nécessairement l'« essence du passé. » En d'autres termes, il est question ici d'un chemin à rebours, à l'image des idées de Paul de Man pour qui, comme nous l'apprend le *faux non-écrivain* Derrida, « A la lecture de Proust, [...] 'le pouvoir de la mémoire' n'est pas d'abord de 'ressusciter' : ce pouvoir reste assez énigmatique pour être *préoccupé*, si je puis dire, par une pensée de l'« avenir' . »³⁸⁷

³⁸⁵ Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, op. cit., p. 27.

³⁸⁶ *Mémoires* est une compilation de trois conférences sur Paul de Man en 1984, prononcées tout d'abord à l'Université de Yale en février 1984.

³⁸⁷ Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, op. cit., p. 27.

Javier Cercas ne sait pas raconter des histoires non plus³⁸⁸. Comme Derrida, il avoue au lecteur qui est devant son texte (!) qu'il est incapable de l'*écrire*. Et c'est vrai : bien que nous soyons devant son roman — qui le définit comme écrivain, certes — Javier Cercas, l'écrivain espagnol, ne sait pas raconter des histoires. Il est l'amoureux de Mnémosyne qui n'a pas reçu le don du récit. En tout cas, il ne sait pas raconter des histoires dans le sens linéaire et, si l'on veut, panoptique du terme, de forme omnisciente, peut-être. Raconter une histoire exemplaire, un métarécit, valide pour tous, sans faille aucune. Une histoire capable de se donner comme un objet universel, une histoire épique, comme dit Milan Kundera, « fondée exclusivement sur l'aventure d'un personnage et se satisfaisant d'une simple narration de cette aventure. »³⁸⁹ En ce sens, Javier Cercas qui-ne-sait-pas-raconter-des-histoires est le type d'écrivain que François Lyotard de manière elliptique annonce dans *La condition postmoderne* : un écrivain dépossédé du sens universel des mots. Un écrivain dont la tâche ultime est de se réinventer dans une cartographie encore inexistante.

Néanmoins, le livre dans lequel Cercas nous raconte l'histoire de Cercas est là pour nous annoncer cette vérité on ne peut plus certaine, car celui qui affirme le malheur est aussi celui qui en fait l'épreuve. Il est là comme témoin de cette incapacité et aussi comme preuve de son contraire ; témoin et preuve qui se contredisent tout en se complétant. Si Javier Cercas ne nous l'avait pas dit, nous serions restés dans l'ignorance. Grâce à lui, qui

³⁸⁸ Javier Cercas clôt son livre *Formas Breves* avec un court article intitulé « La novia perdida » (pp. 211-215), où il rend hommage à ses auteurs préférés, dont Borges et, surtout Proust. Cet hommage peut-on le prendre comme un aveu sur le métier de l'écrivain : « ya no soy capaz de imaginar el mundo sin Proust », écrit-il. *Formas breves, op. cit.*, p. 212.

³⁸⁹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 86.

nous a raconté son incapacité, nous savons maintenant qu'il ne sait pas raconter des histoires. Sauf une, celle-là même dont il nous *en fait part*.³⁹⁰

Ici, comme dans l'histoire de Derrida, il y a un *problème* majeur. De fait, il ne s'agit pas de ne pas savoir écrire, au sens large du terme, il s'agit simplement de ne pas savoir raconter une *histoire* ; dans les termes de Derrida, de n'avoir pas le *don* du récit, c'est-à-dire « une série d'assertions traitant d'une séquence d'événements liés causalement et qui concernent des êtres humains »³⁹¹, comme dit Dorrit Cohn.

Ce don, le plus précieux de tous (dit Derrida), est le don de Mnémosyne dont l'opposé est le don de Léthé : « source de mémoire, source d'oubli », explique —raconte ? — Derrida :

On dit, et c'est l'énigme, que près de l'oracle de Trophonios, en Béotie, deux sources étaient offertes aux consultants. Ils devaient boire à l'une comme à l'autre, à la source de mémoire et à la source de l'oubli. Et si Léthé nomme aussi l'allégorie de l'oubli, de la mort ou du sommeil, vous reconnaîtrez facilement dans Mnémosyne son autre, une figure de la vérité, autrement dite *aletheia*.³⁹²

La vérité, c'est que Cercas ne sait pas raconter des histoires telles qu'il les imagine et que Derrida ne sait pas oublier sans auparavant citer. Pour découvrir l'essence de ces constatations, il faut donc les pratiquer. C'est-à-dire que pour découvrir qu'on, n'importe qui, ne sait pas raconter des histoires, il faut en faire la preuve. En faisant la preuve, on peut

³⁹⁰ Le Cercas (auteur / personnage) correspond à la description du rôle que Maurice Blanchot estime que l'auteur joue chez Thomas Mann dont l'intromission dans le récit conteste « la possibilité même de la narration — intervention, par conséquent, essentiellement critique, mais sur le mode du jeu, de l'ironie malicieuse ». M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, 1981, pp. 176-178.

³⁹¹ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 28. Pour Cohn, à ce stade de la définition, « le récit exclut en premier lieu toutes les propositions générales vérifonctionnelles qui caractérisent le discours théologique, philosophique, explicatif, spéculatif ou critique », *ibid.*

³⁹² Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, *op. cit.*, p. 64.

affirmer, en fin de compte, la vérité finale. Derrida le dit ainsi : « Il faut donc citer mais aussi interrompre les citations. »³⁹³ Le roman de Cercas est l'expression narrative de cette affirmation. *Les Soldats de Salamine* constitue la preuve incontournable que ce roman est impossible. C'est son *non-lieu*. Un non-lieu nécessaire, comme nécessaire est l'oubli en relation avec la mémoire. Oublier est aussi un espace non *préoccupé*. SDS devient alors la source de Léthé, par rapport à Javier Cercas, dans laquelle il pourra puiser l'oubli de ces déclarations amères : « je ne sais pas écrire », « je suis un mauvais écrivain », « je suis un écrivain raté » et toutes les variantes possibles.

Comme Derrida, Javier Cercas — le personnage — croit ne pas avoir le don de Mnémosyne. En fait, pour lui, Mnémosyne est l'équivalent de l'imagination. Et l'imagination est l'équivalent de la littérature — de la littérature de fiction, bien entendu. Ce syllogisme précis est à la base de son erreur ; pour lui, faire de la littérature est faire de l'imagination, c'est-à-dire de l'invention, en tout cas c'est-ce qu'il déclare alors qu'il a « fini » d'écrire le roman intitulé « Les Soldats de Salamine » — la première version, la dernière version, une version inutile... Impossible de le savoir concrètement.

³⁹³ *Ibid.*, p. 64.

Imagination et oubli : mettre en scène l'impossible

Ainsi, il ne suffit pas de « déclarer » pour atteindre la vérité ou le mensonge. Il nous faut un témoin. Les témoins de Derrida ne sont en fait pas les étudiants qui l'écoutent, ses témoins sont les écrits de Paul de Man, son ami et maître disparu : le témoin absent. Tout discours sur la mémoire requiert une mise en scène ; de nombreuses personnes l'ont dit au sujet de la Shoah. Le rituel de la mémoire. Le mémoriel. Le jugement indispensable : les silences, les paroles. Le discours de la mémoire, qui est aussi le deuil de l'imagination, requiert une mise en scène *ad hoc* et un témoin *ad hoc* capable, en raison de sa *disponibilité* (un espace non *préoccupé*) de comprendre la portée de la déclaration. *Mémoires. Pour Paul de Man*³⁹⁴ de Jacques Derrida est en ce sens un livre *de* Paul de Man ; il est là pour rendre la vérité à sa place ; c'est son mémoriel, le mémoriel en mouvement de la pensée en mouvement que Paul de Man pratiqua durant sa vie et que Jacques Derrida, l'ami et disciple, émula aussi. Un mémoriel vers l'avenir, toujours muant de sens, toujours contemporain. En cela, Derrida est un grand artiste comme le décrit Carlos Fuentes : « tout grand artiste transforme le passé en présent et change, dans l'actualité de son œuvre, le non-contemporain en contemporain. »³⁹⁵ Le deuil de Paul de Man est un deuil ludique dans la version de Derrida.

³⁹⁴ « Si j'ai choisi de vous parler de 'mémoires' en mémoire de Paul de Man, c'est sans doute pour séjourner encore près de mon ami, garder, recueillir, ralentir ou annuler la séparation. Mais c'est aussi parce que la 'mémoire' fut sans doute pour Paul de Man un lieu [...] de méditation originale, continue et, me semble-t-il, encore dissimulé à ses lecteurs », Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, *op. cit.*, p. 62.

³⁹⁵ Carlos Fuentes, « Des visions pleins les yeux », dans Claude Fell et Jorge Volpi (dir.), *Les Cahiers de l'Herne : Carlos Fuentes*, Paris, Editions de l'Herne, 2006. p. 165.

Comme ludique est d'ailleurs la mise en scène que Javier Cercas, ainsi que Ricardo Piglia et Roberto Bolaño, mettent en œuvre pour concevoir leur roman. Le jeu consiste à créer une scène *inutile* pour une déclaration qui ne l'est pas moins, étant, comme on l'a vu, une déclaration fautive. En ce sens, il s'agit d'une pièce absurde. *SDS* est un roman absurde à l'image de la pièce de théâtre *Les chaises* d'Eugène Ionesco. Les personnages s'acharnent à préparer l'espace d'une représentation qui n'aura pas lieu : les chaises sont là alors que le public n'y est plus. La scène se remplit à mesure que le texte se vide. En emplissant la scène de ces objets muets, Ionesco arrive à mettre en évidence un manque central : que nous reste-t-il à raconter ? Y-a-t-il quelque chose d'autre à dire après les événements tragiques ? Y-a-t-il du sens ?³⁹⁶

Derrida qui n'a, dit-il, jamais su raconter une histoire, insinue : « qui peut vraiment raconter une histoire ? Une narration, est-ce possible ? Qui peut se vanter de savoir ce qu'engage un récit ? Et d'abord la mémoire qu'il réclame ? Qu'est-ce que la mémoire ? »³⁹⁷

Comme Ionesco et Derrida, Cercas met en scène le processus d'écriture qui est le sien pour nous dire que ce qu'il fait n'est pas ce que nous sommes en train de lire ou que nous croyons être en train de lire. Les pistes sont brouillées, au profit d'une logique différente, voire *la* logique de la déconstruction. On obtient deux modèles de base paradoxaux qui peuvent être dits ainsi :

Cercas : en montrant son incapacité, il montre sa capacité.

Ionesco : en montant la scène, il démonte le théâtre.

³⁹⁶ Jean-Pierre Morel nous rappelle cette définition de la littérature de l'absurde conçue par Jean Paul Sartre, « devenue un lieu commun » : « une littérature aux prises avec un monde déserté par le sens », dans *Le Procès de Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1998, p.116.

³⁹⁷ Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, op. cit., p. 33.

Le vrai théâtre, c'est le non-théâtre. Le vrai roman, c'est le non-roman (c'est-à-dire le roman qu'on a annoncé mais qu'on ne nous donnera pas et à la place duquel nous ne recevons que des attestations d'inexistence).

En tout cas, reste que ce que nous lisons n'est pas un héritage certain d'un paradigme certain — le roman, le théâtre —, d'une forme certaine de raconter une histoire. Cette mise en scène met en cause son propre fait. Voilà l'aspect incertain de cette raison ainsi octroyée.

« Le réel », le bancal, en tant que leitmotiv

Comment fonctionne cette mise en scène ? Elle fonctionne, à l'évidence, comme la mise en œuvre d'un objet défaillant. Défaillant, comme on l'a vu, au plan énonciatif et aussi au plan poétique. Sa défaillance poétique met en scène sa défaillance énonciative.

SDS est, à l'image d'un texte classique, organisé en trois grandes parties. La première, « Les amis de la forêt » (pp. 11-80) ; la deuxième, « Les Soldats de Salamine » (pp. 81-156) ; la troisième, « Rendez-vous à Stockton » (pp. 157-237).

En termes généraux, « Les amis de la forêt » raconte la genèse du texte intitulé « Les Soldats de Salamine » ; un premier doute apparaît alors : quel est le texte ainsi intitulé ? Le texte inclus à la deuxième partie ou le roman signé par Javier Cercas ?

La deuxième partie, hormis des très brèves apparitions du narrateur (le journaliste Javier Cercas) peut-être lue comme une biographie de Rafael Sánchez Mazas, le militant et poète phalangiste. « Rendez-vous à Stockton », toujours partant du titre du roman comme

axe de la perspective, contient la confession de Javier Cercas à propos de son incapacité à écrire le roman *Les Soldats de Salamine*.

Mais il ne faudrait pas se cantonner à cette brève description car elle ne rend pas compte des véritables enjeux que le texte de Cercas explore du point de vue de la structure, car *SDS* en raison de sa composition peut être aussi lu comme une collection de trois récits différents et autonomes.

De fait, « Les amis de la forêt » constitue un rapport exhaustif des démarches entreprises par un journaliste espagnol, Javier Cercas, dans sa quête d'information au sujet d'un auteur phalangiste décadent et bourgeois, *a priori* en aucune façon intéressant pour le public contemporain du journaliste, à la fin du XX^e siècle. Cette recherche, présentée au début comme une tâche non journalistique mais littéraire, glisse vers une mise en cause de la terminologie adéquate pour déchiffrer les métiers de l'écrivain, en l'occurrence, du journaliste ou du romancier. Cette ambiguïté débouche sur l'élaboration d'un concept hybride qui tisse des liens entre ces deux pratiques d'écriture expérimentées de manière conflictuelle par le personnage central, le narrateur Javier Cercas. Ce concept est celui du « récit réel. »

Dans la même dynamique, la deuxième partie « Les Soldats de Salamine » dédiée à Sánchez Mazas est décrite comme « une sorte de biographie »³⁹⁸. L'écrivain reste en arrière plan, tandis que le « sujet » de la narration sert de fil conducteur à un récit dont la véracité n'est jamais remise en question. Le « je » du narrateur est là soit pour compléter une version ambiguë, soit pour déterminer la portée sémantique d'un objet ou d'un événement

³⁹⁸ Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 159.

toujours relatif au personnage central : Rafael Sánchez Mazas. Dépourvu de son « intimité » (sa famille, sa compagne Conchi, son travail au « journal) qui le caractérise dans la première partie, le « je » devient ici un instrument du récit au profit du « réel historique. » On pourrait dire que « Les Soldats de Salamine » est la réalisation du projet entrepris par l'écrivain dans la première partie. La lecture de l'un, cependant, pour sa compréhension logique, ne requiert pas la lecture de l'autre, au sens strict du terme. Ces sont des blocs indépendants.

La troisième partie, « Rendez-vous à Stockton », est reliée à la première partie par la réapparition de l'univers privé, familial et professionnel du narrateur. Conchi, le père et l'éditeur du journal réapparaissent *sur* scène. Cependant, ce texte aussi peut-être lu indépendamment de l'autre, car il raconte la rencontre de Javier Cercas, dont le nom apparaît explicitement dans cette section³⁹⁹, avec Miralles, le combattant républicain — pendant la Guerre Civile Espagnole — et allié — pendant la Deuxième Guerre mondiale — que lui présente l'écrivain / personnage Roberto Bolaño. Les deux, Miralles et Bolaño, constituent le noyau de ce récit inattendu qui clôt le livre.

Comme la pièce de Ionesco, cette structure *bancale* met en évidence un objet, paradoxalement, fait de pièces incomplètes, alors que nous venons de dire le contraire. Elles *deviennent* incomplètes, vaudrait-il peut-être mieux dire, en ce sens que chacune

³⁹⁹ L'identité du narrateur est un sujet capital du roman. Ici, nous nous intéressons à son identité publique. « — Écoutez, Cercas, continua-t-il- Ou dois-je vous appeler monsieur Cercas ?
« — Appelez-moi Javier. »

Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 198. (Auparavant [p. 162], Bolaño l'identifie comme l'auteur de deux livres qu'il connaît).

À ce sujet, Derrida réfléchit dans l'« L'art des mémoires » au sens mémoriel du terme. Il s'interroge : « Ou bien [cela signifie] que le nom est en lui même, là-bas, dehors, comme un signe ou un symbole, un monument, épitaphe, stèle ou tombeau, un mémorandum, un aide-mémoire, un *memento*, l'auxiliaire extérieure érigé « en mémoire de » ? » Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, *op. cit.*, p. 63.

d'elles dans les rapports avec les autres s'enrichit de sens jusqu'alors cachés aux yeux du lecteur. Or ces sens qui nous intéressent ici tout particulièrement sont en relation avec la matière première, si l'on peut dire, employée dans la fabrication de cet objet, le roman, dont le propre est d'être toujours aporétique.

Cela dit, le roman, en tant que genre, on le sait, est par définition un objet bancal, il se prête à toutes les modifications, il accueille le divers comme signe de sa propre réussite. De ce point de vue *SDS* est un vrai roman. Son *désagrègement* est son *agrègement* : cela est le propre du roman⁴⁰⁰. Cercas en faisant allusion à *Don Quichotte*, explique cette condition ainsi : « La novela moderna nace como género de géneros, es decir como género degenerado »⁴⁰¹. Le livre de Cervantes pour Cercas est « un artefact », une sorte d'encyclopédie des genres littéraires, dit-il.

⁴⁰⁰ Notons que *SDS* commence par une rencontre avec l'écrivain Rafael Sánchez Ferlosio, auteur de *El Jarama* (1955), « l'exemple espagnol le plus achevé de 'narration objective' », selon Geneviève Champeau qui rapporte ces idées du romancier espagnol sur le roman pertinentes ici pour préciser la culture romanesque dans laquelle s'inscrit l'écriture de *SDS* : « Tener un concepto de novela [...] sería para un escritor tan peregrino como, para un relojero, inventar un modelo de estuche y después fabricar los relojes[...]. Un concepto de novela sería si acaso algo que solamente se puede formular a *posteriori* sobre las obras ya escritas ». Cité dans Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993, p. 225. « Avoir un concept de roman [...] serait aussi étonnant pour un écrivain que d'inventer, pour un horloger, un modèle d'étui et puis fabriquer les montres [...] ».

⁴⁰¹ Javier Cercas, « La dignidad de la novela », dans *La verdad de Agamenón*, *op. cit.*, p. 97.

Le prisme dense de la mémoire

Derrida et Cercas ne savent pas raconter des histoires, nous le savons déjà. Par contre, Roberto Bolaño sait raconter des histoires ; l'Histoire de la Littérature le confirme : Roberto Bolaño, l'écrivain chilien (1953), en 2000, date déclarée de la rédaction de *SDS*, est déjà un auteur reconnu internationalement. Il a déjà publié la plupart des textes qui constitueront son œuvre, notamment, *Llamadas telefónicas*, *Estrella distante*, *Amuleto*, *Monsieur Pain*, et surtout son célèbre roman *Les détectives sauvages*, parmi d'autres ouvrages. Ses livres se vendent massivement, la critique l'applaudit...

Roberto Bolaño, la figure publique, sert à Cercas pour montrer dans quelle mesure chacune des pièces qu'il a rédigées, en particulier « Les amis de la forêt » et « Les Soldats de Salamine », est incomplète, mais signifiante. Il sert, la figure du romancier à succès, le maître de référence, comme catalyseur de ce phénomène ; d'une part, son œuvre – que Cercas ne cite pas, tellement elle est publique ? – fonctionne comme paradigme de ce qu'est la littérature contemporaine du point de vue de l'écrivain néophyte qu'est Javier Cercas (« *El móvil y El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento »⁴⁰²). D'autre part, il apparaît comme celui qui, dans un double *sens*, débloque le système d'écriture du jeune écrivain, en montrant comment ce système

⁴⁰² Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 145. « *Le Motif et Le Locataire* étaient les titres des deux seuls livres que j'avais publiés plus de dix ans auparavant, sans que personne, sinon quelques amis de l'époque, n'y prêtât attention », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 162. Cercas n'exagère pas, ces livres passèrent inaperçus, même, d'une certaine façon, pour les éditeurs français de *SDS* qui, en couverture présentent l'auteur ainsi : « Javier Cercas est né en 1962 [...]. Il est l'auteur de deux romans et d'un recueil de récits. »

peut être lu autrement, et comment l'objet *bancal* est un objet en soi-même significatif. En fin de compte, par Bolaño résonne l'écho des questions posées par Jacques Derrida dans son texte / hommage au maître Paul de Man : « qui peut vraiment raconter une histoire ? Une narration, est-ce possible ? Qui peut se vanter de savoir ce qu'engage un récit ? » On pourrait ajouter : qu'est-ce qu'un texte bancal ?

Pour le personnage Cercas, un texte bancal n'est pas nécessairement un texte incomplet, mais un texte qui n'accomplit pas sa fonction.

[...] un mes antes de que concluyera el permiso, el libro estaba terminado. Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción : el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía ; el libro seguía estando cojo.⁴⁰³

À partir de cette constatation, l'écrivain incapable-de-raconter-une-histoire rencontre l'écrivain consacré. « Rendez-vous à Stockton », en ce sens, constitue le récit de cette rencontre entre deux *instants* du fait littéraire, scripturale. Cette rencontre entre l'écrivain raté et l'écrivain consacré constitue en elle-même une autre perspective sur l'art du roman ; cette perspective se présente, suivant les termes de Milan Kundera, comme un prisme *dense* qui offre une vision complexe de ce qui ne l'était pas assez. Cette densité est

⁴⁰³ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. « [...] un mois avant le terme de mon congé, le livre était fini. Euphorique, je le lus et relus. A la seconde lecture, l'euphorie tourna en déception : le livre n'était pas mauvais mais insuffisant, semblable à un mécanisme apparemment complet mais incapable de remplir la fonction pour laquelle il a été conçu parce qu'il lui manque une pièce. L'ennui, c'est que j'ignorais quelle était cette pièce. Je corrigeais le livre de fond en comble, réécrivis le début et la fin, de même que certains épisodes, en réorganisai d'autres. Pourtant, cette pièce n'apparaissait pas ; le livre restait bancal », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 160.

atteinte par la déconstruction d'un certain nombre de paradigmes qui régissent le romanesque moderne que Kundera formule comme suit :

[le roman] est encombré par la « technique », par les conventions qui travaillent à la place de l'auteur : exposer un personnage, décrire un milieu, introduire l'action dans une situation historique, remplir le temps de la vie des personnages avec des épisodes inutiles ; chaque changement du décor exige des nouvelles expositions, descriptions, explications. Mon impératif [...] : débarrasser le roman de l'automatisme de la technique romanesque, du verbalisme romanesque, **le rendre dense**.⁴⁰⁴

En d'autres termes, on pourrait dire que la fonction du roman réside dans cette densité dont la deuxième partie, « Les Soldats de Salamine », est, à en croire le personnage Javier Cercas, dépossédée. « La pièce qui manque » est, dans un premier temps, Roberto Bolaño, puis, les relations que cette pièce manquante met en relief. L'arbre qui « fait » la forêt. Il lui manque de la densité.

Ainsi, l'assemblage de ces deux *instants* de l'écriture rend possible une vision autre du fait littéraire. Si l'écriture démarre dans le doute intime, dans le manque et l'illusion personnels, elle se réalise dans la rencontre publique. Bolaño introduit dans l'univers de Cercas une dimension *extérieure* de la littérature, non seulement parce qu'il vient d'ailleurs, mais aussi parce qu'il vient d'une tradition littéraire, comme celle de Milan Kundera, déjà dépourvue des « automatismes » romanesques. La rencontre entre ces deux cultures est à l'origine du vrai roman *Les Soldats de Salamine* que l'on célèbre ici-même.

Cette rencontre tourne autour d'au moins deux questions qui vont rendre la densité nécessaire à l'écriture de l'autre : la question du concept du héros (p. 15, p. 165) ; la

⁴⁰⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 95. Nous soulignons.

question de l'écriture de chacun, qui traverse le roman de bout en bout. C'est dans cette démarche-là que le personnage Cercas, accablé par son nouvel échec, se confesse, et se trahit à la fois. Est-il en train d'écrire quelque chose, lui demande Bolaño :

—No. —Y, porque pensé que, como para todo el mundo, para Bolaño escribir en los periódicos no es escribir, añadí— : Ya no escribo novelas. — Pensé en Conchi y dije— : He descubierto que no tengo imaginación.

—Para escribir novelas no hace falta imaginación —dijo Bolaño—. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos.⁴⁰⁵

En fait, on pourrait dire que tout l'artifice est là pour mettre en œuvre cette petite leçon d'écriture⁴⁰⁶ : la première et la deuxième parties sont là pour, d'une manière hasardeuse, donner lieu à cette rencontre entre le maître et le disciple, pour que le disciple puisse apprendre l'essentiel et, en apprenant l'essentiel, rencontrer une certaine harmonie entre lui et le métier qu'il désire exercer.

Que résulte-t-il de cette affirmation de Roberto Bolaño?

En apparence, dans le contexte du « récit réel » que Cercas est en train de produire, elle le valide, d'autant plus que la catégorie « récit réel » est, suivant ses mots, « comme un roman », « [...] Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad »⁴⁰⁷ alors que d'une certaine façon *tout* est consacré par l'effort de remémoration fait par les uns et par les autres.

⁴⁰⁵ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 151. « —Non. Et parce que je pensai que pour Bolaño comme pour tout le monde écrire dans les journaux n'était pas écrire, j'ajoutai : Je n'écris plus de romans. Je pensai à Conchi et dis : J'ai découvert que je n'avais pas d'imagination. / —Pour écrire des romans, on n'a pas besoin d'imagination, dit Bolaño. Seulement de la mémoire. On écrit des romans en combinant des souvenirs », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 168.

⁴⁰⁶ Le film *Bleu* (1993) de Krzysztof Kieslowski utilise le même artifice; durant la majeure partie du film, le spectateur est amené à déduire le devenir du personnage féminin qui survit à l'accident où meurent son mari et son enfant, alors que vers la fin de l'histoire on s'aperçoit que tout se résume à une seule question : est-elle capable de pleurer ? Cette question, évidemment, est liée à une autre plus large mais de toute façon présente dans l'autre : est-elle capable de faire le deuil de sa famille et de le dépasser ?

⁴⁰⁷ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 68. « [...] sauf qu'au lieu que tout soit faux tout sera vrai », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 71.

Or, sous ce prisme — *le souvenir est au centre de la fiction* — ce qui a été rédigé, notamment la première et la deuxième parties, prend des allures différentes. L'affirmation de Bolaño enlève au postulat de Cercas — « le récit réel » — son aspect de simple formule rhétorique car elle oblige à revenir sur les principes mêmes de l'écriture, et tout particulièrement, de sa condition *matérielle*. Si le souvenir est le principe de la fiction, il faudrait donc observer comment le souvenir apparaît dans le roman que Javier Cercas décide de publier, *a posteriori*.

Du point de vue structurel, *SDS* peut-être défini comme un « roman raté » (la deuxième partie, « Les Soldats de Salamine ») avec ses paratextes : la première et la troisième parties où il est question de la situation d'écriture du journaliste Javier Cercas qui recherche dans un premier temps l'histoire de Sánchez Mazas et qui, ensuite, discute le résultat de son élaboration littéraire, et sa portée symbolique. Cette composition est garantie par l'idée de Roberto Bolaño sur les liens entre l'écriture romanesque et le souvenir. Les paratextes sont, si l'on ose dire, les « souvenirs » de la construction du « roman raté » « Les Soldats de Salamine. » Non seulement ils contribuent à mettre en contexte l'existence d'un tel document, mais ils sont nécessaires pour évaluer sa portée littéraire, philosophique, politique et culturelle.

Dire que la fonction de la littérature est la mémoire, que les livres existent pour nous *rappeler*, au sens large du terme, qu'ils sont des objets du souvenir, équivaut à dire que la situation la plus significative de leur lecture est au sein même de la « vie sociale », comme symptômes de la durée, comme signes de l'histoire et comme des objets déterminants de l'identité des hommes et des femmes.

C'est dire aussi que la littérature est toujours « réelle ».

3.2 Imagination et souvenir

Il n'y a que du faux vrai

Par une réflexion partagée en deux chemins du sens social de l'écriture, l'idée de « réalité » est un vecteur du roman de Cercas. D'un côté, le personnage Cercas met en évidence le fait que si bien l'écriture journalistique n'est pas considérée comme une « véritable » écriture littéraire, c'est-à-dire comme une écriture poétique, elle est le mode le plus pertinent pour accéder par le biais du langage écrit au « réel », de par son caractère soi-disant objectif, référentiel, d'actualité. De l'autre côté, Cercas joue avec la notion d'écriture littéraire considérée comme une écriture purement poétique, centrée, elle, sur son caractère nettement symbolique, capable de véhiculer de sens divers non dépendant de l'actualité. Entre ces deux formes d'écriture, le roman *SDS* crée une tension initiale qui met en cause les modes de lecture et, par-là, certaines conventions publiques en relation avec le statut des discours sociaux.

Ce sujet n'est pas nouveau dans la littérature ibéro-américaine. *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa se fonde sur la même problématique, dans un registre sarcastique que Javier Cercas déploie aussi. Cercas, par ailleurs, est un grand admirateur de Vargas Llosa, de ses romans et de ses essais critiques ; *La verdad de las mentiras* (1990) de l'écrivain péruvien est cité en multiples occasions dans son livre sur l'écrivain espagnol Gonzalo Suárez (1991), qui est le sujet du travail de recherche doctoral dans lequel Cercas étudie justement cette question de la littérature de fiction en relation

avec d'autres formes d'écriture, disons ici pour simplifier, paralittéraires. (C'est bien de l'étude de l'œuvre de Gonzalo Suárez que Cercas tire l'idée de « récit réel »).

Cercas sait d'avance que le défi n'est pas tant de montrer et re-montrer la légitimité de la question de l'hybridation bien à la mode depuis les années 60 en Amérique Latine, mais d'explorer les possibilités d'une telle démarche. Si dans *La tía Julia...* Mario Vargas Llosa montre comment s'incorporent les éléments paralittéraires (la biographie de l'écrivain notable qu'est déjà Vargas Llosa et les pièces radiales rédigées par Camacho) dans l'univers littéraire (représenté par la fictionalisation de la société péruvienne des années cinquante), Cercas, en introduisant la question du souvenir par l'intermédiaire de l'image publique de Roberto Bolaño, se situe un cran *au-dessus* de la réflexion sur l'hybridation littérature / paralittérature. Dans *SDS*, il ne s'agit pas tant de dire comment fonctionne le phénomène d'hybridation, mais de signaler l'hybridation comme une condition *sine qua num* de tout discours ; en d'autres termes, qu'ils n'existent pas des discours *purs*. Que la recherche sur la fiction n'est pas intéressante dans la perspective de déterminer la spécificité de son *existence*, mais dans le *processus* de son déroulement impur. En ce sens, ce roman propose une thèse déconstructionniste du concept aristotélicien de fiction, comme *effort de mimésis* de ce qui nous est commun dans la réalité.⁴⁰⁸

Le roman raté qu'est « Les Soldats de Salamine » en contiguïté avec ses paratextes (la première et la troisième parties) qui montrent de manière explicite de séries d'objets, de

⁴⁰⁸ Dorrit Cohn explique l'étymologie du terme de fiction depuis Aristote, en remarquant ses utilisations conventionnelles. Cohn revise les écrits de Pierre-Henri Huet (1670), Mme. de Staël et d'autres comme Gérard Genette (1991) « qui, dit elle, sans hésiter, rend 'mimésis' par 'fiction' ». Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 25.

personnes et même de lieux reconnaissables par les lecteurs contemporains de l'auteur, constituent un objet pleinement autoréférentiel, une fiction. D'une certaine manière, littérature et paralittérature, mieux, objet littéraire / objet paralittéraire sont les deux visages d'un même corps qui se donne comme vrai et faux à la fois.

Pour Dorrit Cohn, le « récit autoréférentiel » « signifie que l'œuvre de fiction crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère »⁴⁰⁹. Or, ce roman de Cercas est parsemé par des références extérieures au texte, d'ailleurs, on peut se demander si le texte n'est pas simplement un texte non-fictionnel, c'est-à-dire une biographie, donc, une paralittérature avec ses paralittératures. Une biographie et une autobiographie à la fois. Un ensemble de documents paralittéraires.

Tous les éléments sont là pour soutenir une telle lecture, commençant par le titre, *Les Soldats de Salamine*, qui fait allusion à un épisode historique de la Grèce antique ; Rafael Sánchez Mazas n'est pas non plus un inconnu en raison de son rôle politique surtout durant les préambules de la Guerre Civile Espagnole ; Javier Cercas et Roberto Bolaño sont des écrivains publics qui bénéficient d'une large couverture par les médias... Mais, il y a un faux sens dès le départ, avoué par Javier Cercas et repris par Roberto Bolaño, hors texte : la description faite par Javier Cercas, l'auteur, de Javier Cercas, le personnage, est, par rapport à l'originale, complètement fautive : le roman commence par une date (comme *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, et comme *Emma Zunz* de Borges, parmi tant d'autres récits modernes intéressés aux relations langage et réalité) suivi de cette mise au point : « Tres

⁴⁰⁹ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, op. cit., p. 29.

cosas acababan de ocurrirme por entonces : la primera es que mi padre había muerto ; la segunda es que mi mujer me había abandonado ; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. »⁴¹⁰

Cependant, comme le déclare Cercas lui-même:

El Javier Cercas del libro no soy yo, pero en el fondo quizá sí soy yo : es un Javier Cercas elevado a la enésima potencia. O dicho de otro modo : es la máscara que me he puesto para decir lo que quería decir, y no olvide que la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela.⁴¹¹

Dans cette déclaration sont remarquables les clin d'œil au discours proprement fictionnel, par les allusions au masque et par cette idée d'« exposé à une énième potence », qui est une manière de dire, comme chez les oulipistes, les qualités du langage non référentiel, voire poétique. Théâtrale, cette déclaration s'obstine à brouiller les pistes, comme si le véritable objet de cette littérature, sur le plan intra-littéraire et extra-littéraire, était de discuter en permanence les frontières et installer le mystère comme condition de départ de tout dialogue critique (de même, il ne faut pas laisser sans noter l'importance que donne dans cette réponse Javier Cercas au sujet de l'identité et dont nous essaierons quelques remarques au troisième chapitre de cette thèse).

Roberto Bolaño, l'écrivain chilien, dans un article publié en 2001 à propos de *SDS*, déclare en témoin deux faits importants, voici le premier :

⁴¹⁰ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 17. « Trois choses venant de m'arriver : la première fut la mort de mon père, la deuxième, le départ de ma femme, la troisième, l'abandon de ma carrière d'écrivain », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹¹ « 30 respuestas : Javier Cercas », interview avec *El País*, 26 novembre 2002. « Le Javier Cercas du roman ce n'est pas moi, bien que, au fond, probablement ce soit moi : c'est un Javier Cercas exposé à l'énième potence. Autrement dit : c'est le masque dont je me suis pourvu pour dire ce que je voulais dire, aussi, n'oubliez pas que le masque c'est ce que nous cache, mais surtout ce qui nous dévoile. »

[...] el narrador es un tal Javier Cercas que evidentemente no es el Javier Cercas que yo conozco y con el que suelo tener largas conversaciones sobre los temas más peregrinos del mundo. El que yo conozco está casado, tiene un hijo, su padre aún vive.⁴¹²

Cette déclaration a pour objectif de rendre insubstantielle la pureté du récit référentiel ; c'est bien ce qui arrive dans *Le perroquet de Flaubert* (1986), de Julian Barnes, qui peut être lu comme une biographie parmi d'autres du mémorable écrivain réaliste français, donc, comme un document nettement référentiel, à la condition que l'on accepte que Flaubert n'eu pas un seul perroquet mais deux perroquets, comme le propose la version de Barnes. Si l'on n'accepte pas cette accommodation de la vérité, il est clair que toute la « biographie » se défait au profit d'un récit non référentiel sur un auteur pas si mémorable que cela, homonyme, certes, du très salué Gustave Flaubert.

Dorrit Cohn précise la portée de sa notion de « récit non référentiel » : le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne *puisse* pas se rapporter au monde réel, extérieur du texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui.⁴¹³ Le lecteur, donc, est libre de prendre le texte comme il l'entend, c'est à lui qu'il revient le *droit* de décider le statut du document. Dans tous les cas, de la référentialité ou de la non référentialité, il est obligé de se situer par rapport au discours dans une position critique. Et pour cela, les portes épistémologiques restent ouvertes. Ces sont les auteurs eux-mêmes, qui plus est, installent les éléments de ces jeux de définitions. Bolaño le comprend ainsi,

⁴¹² Roberto Bolaño, «La última novela de Javier Cercas», dans *Entre paréntesis*, *op. cit.*, p. 176. « Le narrateur est un Javier Cercas qui n'est évidemment pas le Javier Cercas que je connais et avec lequel j'ai souvent des conversations longues sur les sujets les plus étonnants du monde. Celui que je connais est marié, il a un fils, son père vit encore. »

⁴¹³ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 31.

alors qu'il décrit le texte écrit par son ami Javier Cercas ; en voici donc l'autre précision importante qu'il fait :

La tercera parte se centra en el desconocido soldado republicano que le salvó la vida a Sánchez Mazas y aquí aparece un personaje nuevo, un tal Bolaño, que es escritor y chileno y vive en Blanes, **pero que no soy yo**, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables.⁴¹⁴

« Possible » ou « probable », non référentiel, référentiel. Si l'on prend ces termes du point de vue technique, cette équation revient au même, le probable étant une condition de la réalité et le possible simplement une « réalité hypothétique. » Entre ces deux territoires se joue le sens du texte, non dans l'exclusion de l'un ou l'autre ; en fin de compte, il est aussi probable que Javier Cercas déclare qu'il est effectivement –et non « peut-être »– Javier Cercas, tout comme Flaubert déclara qu'il était Mme Bovary.

L'emprunt du fantôme

Tout est faux. Cercas est faux, Bolaño est faux. Mais cela n'empêche que l'on ait l'impression de nous trouver devant un récit autobiographique, car au fond, il y a là plusieurs éléments qui nous rappellent l'existence de l'auteur.

Felipe Cammaert distingue le « pacte biographique » du « pacte romanesque ». Pour lui, le biographique s'impose lorsque les récits se structurent en fonction de la mémoire. Par

⁴¹⁴ Roberto Bolaño, « La última novela de Javier Cercas », *op. cit.*, p. 177. Nous soulignons. « La troisième partie est axée sur le soldat républicain inconnu qui a sauvé la vie à Sanchez Mazas et un nouveau personnage apparaît, un tel Bolaño, qui est écrivain et chilien et habite à Blanes, **mais ce n'est pas moi**, de la même façon que le Cercas narrateur n'est pas Cercas, même si tous les deux sont possibles et encore probables. »

contre, lorsque « la logique fictionnelle prévaut sur la composante biographique inhérente à l'acte d'écriture des souvenirs » on est devant un « pacte romanesque ». ⁴¹⁵

RA et *LDS* ont aussi subi des lectures critiques qu'impose une lecture de type biographique. On signale fréquemment le lien temporel entre la vie des auteurs et ce qu'ils racontent. Par exemple, dans *LDS* on peut s'amuser à trouver des correspondances entre les éléments du récit et les personnages réels ; à titre anecdotique, mais révélateur, en discutant avec le romancier équatorien Miguel Donoso Pareja ⁴¹⁶ sur *LDS*, il nous a raconté que Roberto Bolaño fut son disciple dans les ateliers d'écriture que Donoso organisa au Mexique dans les années 60 - 70. Donoso nous confessa qu'il n'a pas aimé la version que Bolaño *fait* sur lui dans le roman, à supposer que Donoso soit pour de vrai l'odieux écrivain équatorien dont il est question dans le texte de Roberto Bolaño.

Les distances entre réalité et fiction, dans cette histoire, sont à peine *possibles*. Cammaert, cependant, avertit que « La dimension autobiographique se justifie dans la mesure où elle met en avant l'importance de l'imagination dans le processus créateur de fiction. La narration s'organise à partir de la réactualisation du vécu par le souvenir mais surtout par l'imagination créatrice de fiction. » ⁴¹⁷

⁴¹⁵ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, *op. cit.*, p. 161.

⁴¹⁶ Miguel Donoso Pareja (1931) venait d'avoir soixante-dix ans, et ses disciples organisèrent un hommage à la Maison de la Culture à Quito à cette occasion.

⁴¹⁷ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, *op. cit.*, p. 161.

Dans notre analyse de *SDS*, on voit comment opère la relation entre imagination et souvenir. On peut trouver dans les trois aspects qui définissent le personnage⁴¹⁸ effectivement trois aspects, mais qui, à l'envers, définissent l'écrivain Javier Cercas, née en 1962. Le souvenir —la réalité— a subi une transformation utile pour mettre en situation le personnage et pour signaler un aspect qui est beaucoup plus important que le récit intime et familial de Cercas, et que Cammaert synthétise ainsi :

En ce sens, l'acte d'écriture occupe une place de premier ordre. Le thème de l'autobiographie prend toute son ampleur en ceci que l'image réelle de l'écrivain apparaît représentée à l'intérieur de la fiction, comme si celui-ci avait été 'surpris' en train d'écrire.⁴¹⁹

Roberto Bolaño, qui est l'auteur de *LDS* comme nous le savons déjà (*sic*), est aussi le personnage par lequel se termine le récit *SDS*. Javier Cercas emprunte à Roberto Bolaño son identité comme le cinéma emprunte le corps du comédien, tel que Walter Benjamin nous le réfère dans ces réflexions sur l' « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » : « Pour le film, il importe bien moins que l'interprète représente quelqu'un d'autre aux yeux du public que lui-même devant l'appareil. »⁴²⁰

Dans *SDS* ce n'est pas le *vrai* Bolaño mais seulement son apparence —une image sans aura, dit Benjamin— qui nous est montrée, mais qui est utile pour nous montrer Javier Cercas, son apparence aussi, en train d'écrire — en fait c'est une littérature qui opère

⁴¹⁸ « [...] la première fut la mort de mon père, la deuxième, le départ de ma femme, la troisième, l'abandon de ma carrière d'écrivain », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 13

⁴¹⁹ Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction...*, *op. cit.*, p. 161.

⁴²⁰ Walter Benjamin, *Écrits français*, *op. cit.*, p. 155.

comme le cinéma lorsque celui-ci nous montre ses manigances⁴²¹. Donc, *RA, SDS et LDS* sont des récits *possibles* en ce qu'ils montrent l'échafaudage qui les compose et les intègre. Cette *possibilité* provient non seulement du fait qu'il existe quelque chose à raconter, mais qu'il existe des manières de raconter le phénomène. La littérature de Borges en est l'un des exemples paradigmatiques. Borges, selon le rapporte Cercas, n'invente pas. Borges recrée, réutilise, recompose des histoires qu'il a lues, qu'on lui a racontées. Pour Cercas, Borges est à la base de la culture postmoderne, ici interprétée comme culture du recyclage.

En rigor, sin embargo, estas historias no pertenecen a Borges (quien sólo traduce y recuenta historias de Swedenborg, de las 1001 noches, de Don Juan Manuel, de Burton), pero, gracias al poder de la palabra, Borges las convierte en historias rigurosamente borgianas y demuestra que la verdadera novedad se halla siempre en el pasado, que la noción de plagio es meramente mercantil y que sólo los escritores que carecen de originalidad persiguen desesperadamente la originalidad.⁴²²

Dans le même esprit, Piglia explique cette relation de l'auteur et le souvenir, en rapport avec la littérature de Borges, exaltée aussi par Cercas et Bolaño :

Los grandes relatos de Borges giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial. La clave de este universo paranoico no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad.⁴²³

Cette idée s'impose dans l'étude de notre corpus lu dans les frontières du souvenir et de l'image, dans les charnières des temps, et dans les limites de l'histoire et de la fiction.

⁴²¹ En espagnol « artilugios », mot qui convient mieux peut-être dans le sens qu'il conserve la notion d'« art » comme « faire. »

⁴²² Javier Cercas, « Entrar en Borges », dans *La verdad de Agamenón, op. cit.*, p. 223. « A la rigueur, cependant, ces histoires n'appartiennent pas à Borges (qui traduit et raconte seulement les histoires de Swedenborg, des Mille et une nuits, de Don Juan Manuel, de Burton), mais, grâce au pouvoir de la parole, Borges les transforme en histoires rigoureusement borgiennes et démontre que la vraie nouveauté se trouve toujours dans le passé, que la notion de plagiat est purement commerciale et que seulement les écrivains qui n'ont pas d'originalité recherchent désespérément l'originalité. »

⁴²³ Ricardo Piglia, *Formas Breves, op. cit.*, p. 51. « Les plus grands récits de Borges tournent autour de l'incertitude du souvenir personnel, sur la vie perdue et l'expérience artificielle. La clé de cet univers paranoïaque n'est pas l'amnésie et l'oubli, mais la manipulation de la mémoire et de l'identité. »

Cette manipulation dont parle Piglia correspond notamment à l'idée de montage et de dénaturalisation que nous avons explorée dans les pages qui précèdent et qui peut-être, selon nous, sont des caractéristiques distinctives de ces récits écrits à la fin du XX siècle, tel que Walter Benjamin⁴²⁴ le détermine en réfléchissant sur la nature du récit par images. Une étude formelle de ces textes se impose, donc, pour introduire une analyse centrée sur la question de l'identité dans ces romans.

Les noms du souvenir

Pour Roberto Bolaño, *SDS* « [...] juega con el hibridaje, con el « relato real » ('que el mismo Cercas ha inventado'), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia adelante. »⁴²⁵

Ou vers le passé. Car le roman, tout roman, comme le souligne le Bolaño littéral, n'est que le résultat de la combinaison de souvenirs. Alors, on se demande comment se présente la question de la mémoire et, par extension, la question du souvenir dans un roman comme *SDS* qui est, comme il paraît clair maintenant, basé sur une vérité (l'existence du

⁴²⁴ « La nature illusionniste du film est une nature au second degré, résultat du découpage », écrit Walter Benjamin, dans « L'oeuvre d'art... », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 160. Selon lui, le langage cinématographique ne signifie hors de sa mise en scène technique. Cela se rapproche de notre analyse en ce que cette littérature qui nous intéresse fonctionne dans la reconnaissance de sa nature de langage / montage.

⁴²⁵ Roberto Bolaño, « La última novela de Javier Cercas », *op. cit.*, pp. 177-178. « [...] joue avec l'hybridation, avec le « récit réel » ('que le propre Cercas a inventé'), avec le roman historique, avec le roman hyperobjectif, sans que cela l'empêche de trahir de temps en temps ces mêmes presupposés de genre pour glisser sans aucune rougeur vers la poésie, vers l'épique, vers n'importe où, mais toujours de l'avant. »

dénoté Rafael Sánchez Mazas) et, comme on l'a noté déjà, trois mensonges historiques : mon père est mort, ma femme m'a quitté, j'ai abandonné ma carrière d'écrivain. C'est-à-dire, sur une probabilité et trois possibilités, pour reprendre les termes de Bolaño.

Comme le fait même de raconter est problématique, le statut des éléments qui composent le récit est aussi problématique. Le souvenir est un acte de langage, on le sait déjà, comme le roman est un fait de langage. Le propos de *SDS* consiste à retracer avec de mots les événements privés et publics. Or, ces mots sont problématiques. Il est clair que tout récit peut se donner comme référentiel ou non référentiel, mais aucun récit ne peut se parcourir indépendamment des relations que les mots entretiennent avec leur référent — relations de détermination ou d'indétermination, pour ce qui nous concerne ici c'est pareil—. Un bon exemple de ce phénomène est la sur-détermination des noms propres dans *SDS*, qui dérive dans une non détermination de ces mêmes noms : Javier Cercas n'est pas Javier Cercas. Pour Cohn, « le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne *puisse* pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. »⁴²⁶

Si l'on accepte cette définition, alors le récit suppose ses propres instruments de lecture, de dé-codification. Pour Cohn, la spécificité de la fiction se « caractérise par deux propriétés » : « 1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au

⁴²⁶ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 31.

critère d'exactitude ; et 2) elle ne se réfère pas *exclusivement* au monde réel, extérieur au texte. »⁴²⁷

Or, Cercas nous propose justement un texte ambigu dans ses rapports entre récit fictionnel et récit historique. S'impose donc la nécessité de déchiffrer comment apparaît le matériel mnésique dans un récit dont le statut est ambigu alors que la théorie littéraire, suivant encore Dorrit Cohn, s'efforce pour éclairer les catégories. Est-ce *SDS* un roman historique, est-ce un récit fictionnel ? Que se passe-t-il si on le lit comme un document historiographique ou comme un document fictionnel ? Le personnage Javier Cercas semble se trouver dans ce doute le long du récit, jusqu'à sa rencontre casuelle avec le personnage Roberto Bolaño. À la fois, il procède en historien et en romancier, de ce partage surgit une des tensions centrales du roman. Lui, en tant qu'auteur, évalue le contenu des éléments du récit en permanence, alors que peut-être il ne faut pas les évaluer. En ce sens l'idée « je suis un mauvais écrivain » suppose l'existence d'un paradigme préétabli du « bon écrivain ». La relation de l'écrivain / personnage en relation avec ce qu'il écrit se donne comme un malentendu.

Dorrit Cohn explique ces paradigmes : « [...] les récits référentiels sont vérifiables et incomplets, alors que les récits non référentiels son invérifiables et complets ». « On peut, dit Cohn, vérifier une biographie » mais on ne peut pas vérifier, on ne *doit* pas vérifier la mort de Hans Cartorp, le protagoniste de *La Montagne magique*, de Thomas Mann, par exemple.

⁴²⁷ *Ibid.*

Le personnage Javier Cercas oscille entre les deux possibilités. D'abord, parce qu'il prétend, voici son masque, s'intéresser vaguement au sujet de Rafael Sánchez Mazas de manière désintéressée, et puis, parce qu'il est traversé par le besoin ontologique d'être écrivain, et que l'histoire du poète phalangiste peut redonner sens à son désir de gloire personnelle. De cela il est question à plusieurs reprises dans le texte, et de manière nette au moment où Cercas avoue, se retirant le masque, ses intentions par rapport à l'histoire de Sánchez Mazas –alors que l'octogénaire Angelats, l'un des protagonistes des événements, s'attarde sur les détails les plus précis– : « Comprendí que hacía mucho tiempo que le urgía hablar con alguien de estas cosas ; comprendí que yo sólo le estaba escuchando en compensación por haberme contado su historia. »⁴²⁸

L'idée de « valeur » apparaît clairement dans le roman comme part d'un système d'écriture à ce moment encore attaché à la possibilité de raconter une histoire significative, une histoire vérifiable et, donc, pragmatique. La valeur de l'histoire que Cercas est en train de découvrir équivaut à la valeur que la société peut octroyer à l'écrivain comme catégorie sociale. La parole, par extension, est une sorte de monnaie courante et le métier des écrivains consiste à en faire l'usage le plus fructifère possible. Ce roman discute cette valeur, comme il discute le clivage entre récit référentiel et non référentiel et cela de par l'ironisation du sujet écrivain, du moi. Le Javier Cercas personnage dérisoire, raté et

⁴²⁸ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 73. « Je compris qu'il éprouvait depuis longtemps le besoin impérieux de parler de ces choses-là ; je compris que ne je l'écoutais qu'en compensation de l'histoire qu'il m'avait racontée », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 77.

intéressé⁴²⁹, est le biais par lequel le roman se nourrit d'une véritable force thématique.

Ironie du sort, alors qu'il n'est pas fiable, il se demande si la parole des autres est crédible.

Me decía que, si bien el relato de Jaume Figueras no podía ser fiable (o no podía serlo más que el de Ferlosio), pues su veracidad ni siquiera pendía de un recuerdo (el suyo), sino del recuerdo de un recuerdo (el de su padre), los relatos de su tío, de María Ferré y de Angelats, si es que todavía estaba vivo, eran, en cambio, relatos de primera mano y por tanto, al menos en principio, mucho menos aleatorios que aquél. Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaran haber contado otras veces.⁴³⁰

Suivant ce système de valeurs, le matériel mnésique se *donne* à différents degrés et, en quelque sorte, est l'objet d'une décomposition dans le temps. Le souvenir se transforme, et va du vrai vers le faux, tout comme l'écriture qui va du vrai vers le faux, du vérifiable vers le non vérifiable. L'aspect dérisoire du personnage surgit de nouveau là, alors qu'il se déclare écrivain. La confusion conceptuelle des outils de référence n'est pas uniquement technique, il s'agit d'une confusion éthique. Dire qu'il y a des souvenirs vrais et des souvenirs mensongers, du point de vue du journalisme, revient à dire qu'il y a, vraiment,

⁴²⁹ Dans l'essai « La voix narrative », Maurice Blanchot explique les raisons du distancement de l'auteur et du récit qu'il raconte : « ce qui est raconté a valeur esthétique dans la mesure où l'intérêt qu'on y prend est un intérêt à distance ; le désintéressement [...] signifie que l'acte esthétique ne doit se fonder sur aucun intérêt, s'il veut en produire un qui soit légitime. Intérêt désintéressé. [...] l'auteur ne doit pas intervenir, parce que le roman est une œuvre d'art [...], il faut la laisser libre [...] pour la maintenir dans son statut d'objet imaginaire. » Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, op. cit., pp. 175-176.

⁴³⁰ Javier Cercas, *SDS*, op. cit., p. 62. « Je me disais que si le récit de Jaume Figueras pouvait ne pas être fiable (ou ne pas être moins douteux que celui de Ferlosio) puisque sa véracité ne dépendait pas même d'un souvenir (le sien) mais du souvenir d'un souvenir (celui de son père), en revanche, les récits de son oncle, de Maria Ferré et d'Angelats, pourvu qu'il fût encore en vie, étaient, eux, de première main et comme tels beaucoup moins aléatoires, du moins en principe. Je me demandai si ces récits s'ajusteraient à la réalité des faits ou si, de manière peut-être inévitable, ils seraient couverts de cette patine de semi-vérités et de mensonges qui donne toujours de l'éclat à un épisode lointain et sans doute légendaire pour ses protagonistes, de sorte que ce qu'ils pourraient me raconter sur ce qui s'était passé ne serait pas ce que s'était véritablement passé, pas même ce dont ils se souvenaient, mais uniquement ce qu'il se rappelleraient avoir raconté en d'autres occasions », *Les Soldats de Salamine*, op. cit., pp. 64-65.

une seule manière de raconter les événements véridiques, qu'il y a une seule vérité. Ce roman met en cause cela même en ce que si l'écriture consiste à composer des ensembles de souvenirs, ces souvenirs ne sont en aucune façon semblables, équivalents, identiques. La littérature est faite de souvenirs dissemblables, asymétriques, différents : cela est sa vérité. *SDS* doit être lu comme le montage de souvenirs différents.

Les temps du souvenir

Ce montage, qui part, tel qu'on l'a vu, du questionnement de la littérature comme discipline artistique et comme objet social, s'offre aussi comme une réflexion sur la nature du temps en relation avec le sujet qui remémore et avec le discours qui rend compte de cette remémoration. La notion d'incomplétude, d'incongruité qui traverse le roman de Cercas, du point de vue de sa réalisation artistique (« je suis un mauvais écrivain) rend visible les difficultés que les êtres humains éprouvent lorsqu'il s'agit d'identifier les traits signifiants de leur histoire. La difficulté ne réside pas tellement alors dans le fait de donner une continuité aux événements, mais de déterminer la valeur des faits. Ce montage de souvenirs équivaut à la mise en scène de soi, des valeurs de soi. « Je ne sais pas raconter » ne veut pas dire donc « raconter des récits », mais « raconter mes valeurs »⁴³¹. Derrida, en racontant les « valeurs » de Paul de Man raconte aussi la vraie histoire de Paul de Man, dont le nom a été souillé par des intellectuels « intéressés ».

⁴³¹ Tzvetan Todorov redéfinit les relations entre récit et histoire discutant la notion de « valeur » comme socle du travail de vérité. Il distingue aussi le politique du philosophique, déclarant que « La vraie morale est universaliste et égalitaire ». Tzvetan Todorov, *Les morales de l'histoire*, Paris, Hachette Littératures, 1997, p. 354.

Dans *SDS* cela se voit sur au moins deux plans : d'abord, sur l'aspect du temps et puis sur les rapports que les souvenirs situés ainsi dans la continuité entretiennent avec l'individu.

La première partie, « Les amis de la forêt », qui raconte au premier abord la *continuité* de la recherche d'information sur Rafael Sánchez Mazas, peut-être lue aussi comme l'écriture de la *discontinuité* de la recherche d'information sur le sujet chercheur. Dans la première perspective, il est clair qu'à la fin de cette démarche, le personnage Javier Cercas a obtenu l'information nécessaire pour écrire « Les Soldats de Salamine » ; or, cette information, alors qu'on entreprend la lecture de la Troisième partie, excédentaire par rapport au propos annoncés dès le début du roman, apparaît comme inutile et banale, car elle aura donné lieu à un récit sans valeur. C'est dire que la construction s'avère insignifiante.

Par contre, ce qui est signifiant c'est que la Première partie constitue le récit de la *discontinuité* de la recherche d'information sur le sujet qui cherche, c'est-à-dire sur le sujet qui raconte sa quête, le personnage Javier Cercas. Le véritable protagoniste de « Les amis de la forêt » ne sont pas les dits « amis de la forêt » (les frères Ferlosio et Angelats) ni même Sánchez Mazas mais bien l'écrivain raté qu'est ce Cercas, qui nous est inconnu. De fait, la structure de cette première partie ressemble fortement à l'épluchement d'un oignon ; on retire pas à pas les diverses couches pour essayer d'arriver au noyau de la question. Par exemple, après avoir obtenu divers témoignages des enfants des protagonistes des épisodes au Collet concernant la fausse exécution de Rafael Sánchez Mazas, Cercas découvre seulement en page 58 (le chapitre en compte 78) que quelques uns des protagonistes sont

encore en vie.⁴³² Sa prédisposition par rapport au temps est entièrement paradoxale. L'idée du passé fonctionne en lui comme un temps hors limites, comme si le passé était toujours millénaire et donc inapprochable.

Es curioso (o por lo menos me parece curioso ahora) : desde que el relato de Ferlosio despertara mi curiosidad nunca se me había ocurrido que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar todavía vivo, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina.⁴³³

Trompé par la *qualité* du temps historique, l'individu est soumis à une lecture trompeuse des informations qu'il obtient. Cette qualité du temps historique provient du fait que l'individu est mis dans une condition de contemplation par rapport aux événements et non en condition de réflexion ou, même, d'appropriation des faits. Cela explique en partie l'échec du récit pragmatique qui en découle, la « biographie » de Rafael Sánchez Mazas, biographie qui, en fait, comme l'Histoire, ne lui appartient pas.

Trompé par cet aspect ambigu du temps, le personnage découvre alors que le souvenir donne lieu à un discours du temps comme d'un fait élastique, qui s'approche et s'éloigne selon les circonstances. En cela, ce texte révèle un système selon lequel le souvenir, individuel ou collectif, peut acquérir des aspects différents selon qu'il est employé pour évoquer la « réalité » privée ou publique, individuelle ou historique. Dans

⁴³² « Incrédule, comme si on venait de m'annoncer la résurrection d'un soldat de Salamine, je demandai : — Il es vivant ? / — Et comment ! rit Figueras ». *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 58.

⁴³³ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 43. « Il est étrange (ou du moins c'est l'impression que j'ai aujourd'hui) que, depuis que le récit de Ferlosio avait éveillé ma curiosité, il ne me soit jamais venu à l'esprit que certains des protagonistes de l'histoire pussent encore être en vie, comme si cet événement ne s'était pas produit quelque soixante ans auparavant, mais qu'il fût aussi lointain que la bataille de Salamine », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 43.

SDS, il est évident que le souvenir comme matériel historique se donne comme un discours homogène, répétitif, à peine *différent* selon les voix qui en témoignent, alors que le souvenir individuel, donné comme matériel personnel, s'offre comme incertain et éphémère.

Aussi le souvenir résulte problématique par rapport à sa véracité ; il l'est d'abord par rapport au narrateur du livre, qui est à l'évidence son auteur : « No recuerdo quién ni cómo sacó a colación el nombre de Rafael Sánchez Mazas. »⁴³⁴ C'est-à-dire qu'il n'est pas seulement problématique dans le passé historique, mais aussi dans le passé notamment de l'écriture du roman et, donc, dans « la vie du personnage écrivain » qui voit comment les temps des autres s'*incorporent*, tels des cicatrices, à son temps personnel, de sorte qu'il devient comme la cartographie des vies des autres, alors qu'il comprend à peine la sienne. Cette confusion s'exprime par les choix d'écriture que le personnage Cercas fait alors qu'il continue la recherche sur Sánchez Mazas. Il continue à écrire des articles au journal, en déviant l'attention de ce qui est apparemment essentiel. Le résultat de cette tergiversation est le roman que nous lisons et dont le titre apparaît dès le début du roman associé au rejet et au simulacre :

Esa fue la primera vez que oí contar la historia, y así la oí contar. En cuanto a la entrevista con Ferlosio, conseguí finalmente salvarla, o quizás es que me la inventé : que yo recuerde, ni una sola vez se aludía en ella a la batalla de Salamina⁴³⁵

⁴³⁴ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 19. « Je ne me souviens ni par qui ni comment le nom de Rafael Sánchez Mazas fut mentionné », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 16.

⁴³⁵ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 21. « Ce fut la première fois que j'entendis raconter cette histoire, et en ces termes. Quant à l'interview avec Ferlosio, je réussis finalement à la sauver ou peut-être l'inventai-je : pour autant que je m'en souviene, je n'y fis pas une seule fois allusion à la bataille de Salamine... », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 17.

3.3 Souvenir, témoignage, document

Le souvenir en tant que matière première du récit est à lire comme un document qui témoigne de la vérité. Si le témoignage verbal des protagonistes est équivoque, à cause justement de sa formalité (« cuentan l' historia como si la recitaran, no como si la recordaran »), les témoignages matériels sont défectueux ; au cours du récit, les exemples se suivent, amplifiant cette sensation d'incertitude par rapport à la crédibilité de ce qui est raconté, dans le texte et hors du texte (après la lecture de *SDS* il doit rester clair aux yeux du lecteur que le journalisme est aussi *faux* que n'importe quel récit de fiction). Tel est le cas de plusieurs textes cités dans le récit; Cercas construit un dispositif paratextuel aporétique, en voici quelques exemples :

Le bureau du personnage Cercas

1. *Je fus assassiné par les rouges*⁴³⁶ : un livre « introuvable », écrit par un autre survivant de l'exécution, le dénommé Jesús Pascual Aguilar. Comme le deuxième perroquet dans la biographie de Flaubert, ce personnage *enlève* de l'originalité au récit de Sánchez Mazas mettant en échec l'idée que la littérature est un fait unique, comme le veut une certaine tradition moderne, d'avant-garde. L'histoire de Sánchez Mazas n'est plus complètement singulière, il y a une histoire similaire qui circule et qui est d'autant plus énigmatique qu'elle est, comme nous l'avons remarqué, « introuvable. » Elle existe mais

⁴³⁶ Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine*, op. cit., pp. 24-25.

elle n'existe pas à la fois, tout comme l'autre *Quichotte* que Cervantes dénonce dans le deuxième Tome de son roman.

2. « Mémoires » de Lister, le général républicain qui conduit les opérations militaires à la frontière franco-espagnole vers la fin de la Guerre Civile, qui est censé avoir donné l'ordre de fusiller Sánchez Mazas et ses camarades : « —Bueno, no son exactamente unas memorias – continuó Aguirre—. Se titulan *Nuestra guerra*, y están muy bien, aunque dicen una cantidad tremenda de mentiras, como todas las memorias. »⁴³⁷ Ce livre, qui a, de plus, deux titres, un faux et un vrai titre !, est décrit à mi-chemin entre le récit historique et le récit légendaire, en relation avec la vie de son auteur : « En plus, la moitié des faits qu'on attribue à Lister sont pure légende, tandis que l'autre moitié... Bon, j'imagine que l'autre moitié est vraie. » Lister, comme Javier Cercas, est vrai et faux. Cercas, comme on l'a dit, certainement a une femme, un fils et un père, c'est vrai ; elle l'a quitté et son père est mort, c'est faux.

3. *Les « journaux »* et les « articles » rédigés par Andrés Trapiello, écrivain et éditeur des œuvres de Sánchez Mazas. Trapiello raconte aussi dans « un de ses livres » l'histoire, présentée par la réception comme « une histoire très romanesque », « qui circulait beaucoup après la guerre », dont « beaucoup des gens pensaient que c'était un mensonge », une « histoire incroyable. » Les textes de Trapiello, cités de manière incomplète, mettent en avant le caractère fictionnel du récit sur Sánchez Mazas. Ce sont de documents, par la

⁴³⁷ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 33. « En fait, ce ne sont pas exactement des Mémoires, continua Aguirre. Ils ont été publiés sous le titre *Notre guerre* et ils sont très bien, malgré une quantité énorme de mensonges, comme dans tous les Mémoires », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 31.

relation intime entre l'auteur et le personnage, questionnables, comme l'est le récit de Cercas et sa position « politique » par rapport au personnage. Cette question est très importante dans le roman qui discute, comme on l'a vu, l'objectivité de l'histoire et la déontologie de l'historien.

4. *Mémoires*, deux ouvrages homonymes rédigés par les écrivains phalangistes Dionisio Ridruejo et Pedro Laín Entralgo, qui « [...] - son llamativamente coincidentes, como si [Sánchez Mazas] les hubiese impresionado tanto que la memoria hubiera congelado su imagen en una instantánea común (o como si Laín hubiera copiado a Ridruejo ; o como si los dos hubieran copiado una misma fuente). »⁴³⁸ Des mémoires qui ne leur appartiennent pas, données comme propres, des discours qui viennent combler le sens de l'histoire d'une fausse mémoire, une mémoire de « propagande » utile au parti phalangiste, ni plus ni moins.

5. Un *film* –des images documentaires– « montré dans les toutes premières actualités de l'après-guerre, entre des images martiales du généralissime Franco », film qui capte le témoignage de Sánchez Mazas d'une manière fort bizarre : « [...] habla, sin embargo, con un aplomo de hombre acostumbrado a hacerlo en público, con el gusto de quien disfruta escuchándose, en un tono extrañamente irónico en el inicio –cuando alude a su fusilamiento- [...] sus palabras son tan precisas y los silencios que las pautan tan medidos que él también da a ratos la impresión de que, en vez de contar la historia, la está

⁴³⁸ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 41. « [...] coinciden de manière frappante, comme si cet homme les avait impresionés au point que la mémoire eût gardé de son image le même cliché (ou comme si Laín avait copié Ridruejo ; ou comme si tous deux avaient copié la même source). », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 41.

recitando⁴³⁹, como un actor que interpreta su papel en un escenario [...] ». ⁴⁴⁰ Document à usage public et non privé, il ne sert plus à reconstruire la biographie de l'individu mais à raconter l'histoire des vainqueurs de l'Histoire. Ces images, finalement, non originales mettent l'accent sur l'impossibilité d'atteindre la version initiale. Reproduit dans le film, le corps même de Sánchez Mazas ne lui appartient plus ; il est comme le comédien décrit par Benjamin, un homme aliéné⁴⁴¹. Sans aura, son image nous arrive comme l'objet d'une culture dont la marque est la publicité : « [...] tuve la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces. »⁴⁴²

Le langage ainsi médiatisé laisse des traces incertaines du vécu. C'est bien pour cette raison que l'exploration dans le passé requiert d'un effort d'éclairage du chemin, afin d'essayer de retirer le vernis du discours intentionné. C'est sur ce principe que se modélise le premier chapitre du roman de Javier Cercas.

6. *Le carnet* de notes de Sánchez Mazas. Il y note les événements qui suivent l'exécution manquée, sa déroute et sa survie dans la forêt, grâce à l'aide des trois jeunes

⁴³⁹ À ce sujet, Derrida, citant Paul de Man, analyse l'idée de mémoire et image chez Bergson. Pour de Man, « [...] la mémoire n'est pas complètement exempte de matérialité ». Aussi, pour Paul de Man, qui cite Hegel, « la mémoire est l'apprentissage mécanique de *noms*, ou de mots considérés comme des noms ». Cet aspect récitatif de l'histoire de Sánchez Mazas est un bon exemple de la mémoire comme un rituel de noms, pour, comme dit Derrida, en faire le deuil de ceux qui ne répondent pas à l'appel, les défunts : dans Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man, op. cit.*, pp. 66-68.

⁴⁴⁰ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 42. « [...] il s'exprime avec l'aplomb d'un homme accoutumé à la parole publique et avec la délectation de qui prend plaisir à parler, sur un ton étrangement ironique au début –quand il fait allusion à son exécution– [...] ses mots sont néanmoins si précis et son discours ponctué de silences si calculés que lui aussi donne par moments l'impression d'être en train non de raconter son histoire mais de la réciter, tel un comédien interprétant son rôle sur une scène [...] », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 42.

⁴⁴¹ Voir Walter Benjamin, *Écrits français, op. cit.*, pp. 157-171.

⁴⁴² Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, pp. 42-43. « [...] j'eus la certitude sans faille que le récit que Sánchez Mazas avait fait à son fils (et que celui me fit à son tour) n'était pas ce qu'il se rappelait avoir vécu, mais ce qu'il se rappelait avoir raconté en d'autres occasions », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 42.

soldats républicains qui venaient, eux, de désertre leur camp. Ce carnet, que le narrateur soupçonne d'être une « supercherie » offre une série d'informations utiles, mais non déterminantes pour résoudre la question de départ : pourquoi, lors de sa fuite, le soldat républicain a pardonné la vie à Sánchez Mazas. Ce carnet, en effet, est mutilé, quelques pages manquent et il y a des traces d'avoir été intervenu : quelqu'un a gribouillé des mots sur les mots écrits à l'origine.

Les oignons de Pitol

Les exemples se multiplient accentuant l'idée que finalement il ne s'agit pas tant de raconter le souvenir, mais l'histoire des souvenirs que les uns et les autres ont des événements, soit indirectement (les descendants qui racontent) soit directement (les protagonistes qui racontent). Le récit devient ainsi « le souvenir du souvenir », le récit des récits, tels que l'écrivain mexicain Sergio Pitol décrit, dans son autobiographie, le processus d'interprétation des rêves :

Uno de los mayores placeres del analizado es someterse al ejercicio de interpretar lo soñado, esbozar una primera exégesis y escuchar al analista solicitar otra interpretación porque esa primera le parece muy obvia, o muy plana o muy desvaída ; exponer luego otra y otra hasta que llega el momento en que el paciente ya no habla de sus visiones nocturnas sino de ciertos problemas reales a los que se ha acercado a través del sueño casi sin advertirlo.⁴⁴³

⁴⁴³ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 58-59. « Un des plus grands plaisirs de celui qui est analysé est celui de se soumettre à l'exercice d'interpréter ce qui est rêvé, esquisser une première exégèse et écouter l'analyste demander une autre interprétation parce qu'il trouve cette première trop obvie, ou trop plate ou trop diluée; exposer donc une autre, et encore autre jusqu'à ce qu'il arrive le moment dans lequel le patient ne parle plus de ses visions nocturnes mais de certains problèmes réels auxquels ils s'est approché à travers le rêve sans s'en apercevoir ».

Comme Pitol, Cercas démonte la structure mnésique instaurée par Sánchez Mazas, et, à travers lui, par une certaine compréhension de la société espagnole durant la première moitié du XX^e siècle ; aussi, il met en évidence la question du sujet post-franquiste par rapport à cette mémoire collective qui, paradoxalement, dépend d'un seul individu qui, comme décrit par Cercas, agit en conscience du rôle prépondérant du citoyen dans la construction des sociétés modernes. Le résultat de ce détour dans la conscience d'autrui est, en partie, l'éveil de la conscience personnelle :

[...] **mientras mataba el tiempo** en el bar esperando la hora de la cena, decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino un relato real, un relato, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron.⁴⁴⁴

C'est-à-dire, un roman sur les marges de l'événement. La clé réside justement dans cette assertion : bien qu'à ce moment le personnage confonde encore les termes de sa révélation, il est clair déjà qu'il ne s'agit pas de raconter à proprement parler l'événement *Sánchez Mazas*, mais quelque chose d'autre, dont le nom propre est encore un mystère.

« Todo es mentira »⁴⁴⁵ s'exclame le personnage, mensonge les sources du récit, mensonge le récit qu'il nous offre. C'est bien de cela dont il s'agit dans cette littérature de la mémoire, d'explorer comment le souvenir se donne, de quelle manière il contribue à

⁴⁴⁴ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 52. Nous soulignons. « [...] tandis que je trompais le temps au bar jusqu'à l'heure du dîner, je pris la décision qu'après presque dix ans sans écrire de livre le moment de faire une nouvelle tentative était venu, et je pris aussi la décision que le livre que j'allais écrire ne serait pas un roman mais uniquement un récit réel, un récit tramé sur la réalité, composé d'événements et de personnages réels, un récit qui serait centré sur l'exécution de Sánchez Mazas et sur les circonstances qui la précédèrent et suivirent », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 53.

⁴⁴⁵ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 64. « Tout n'est que mensonge », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 66.

l'élaboration du récit et comment cette élaboration répercute dans sa nature. « Le filtre de la mémoire », comme Cercas définit ce processus, affecte l'œuvre dans sa dimension historique, mais elle permet le dialogue entre le différent et le divers, justement parce que le matériel mnésique, libéré de sa portée historique, n'est pas contraint à des fonctionnements préétablis. Ce dialogue entre *divers* constitue, en somme, le sens d'une poétique qu'importe moins par le résultat qu'elle comporte que par le mystère qu'elle diffère. Un bon exemple de cela est justement le « Pierre Ménard » de Jorge Luis Borges, où le matériel bibliographique attribué au personnage oscille entre le document digne de foi et le document apocryphe, le contenu historique et le sens poétique. Pierre Ménard, qui fut effectivement un écrivain français du XIX^e siècle, par l'artifice déplacé dans le temps de Cervantes, dans la durée de Cervantes (c'est-à-dire dans sa mémoire et sa langue), nous offre la possibilité de nous intéresser non seulement de nouveau pour le récit « classique » au Don Quichotte mais aussi à l'existence d'autres possibilités discursives moins visibles mais non pas moins révélatrices de la pensée littéraire d'occident dans laquelle s'inscrit –où nous inscrivons– l'œuvre de Cervantes. Ce jeu d'incertitudes a donc pour effet primordial de multiplier les possibilités discursives, en l'occurrence, de tirer de l'oubli des voix jusqu'alors proscrites : les voix des anciens.

Fue también gracias a Jaume Figueras, que finalmente cumplió con su palabra e hizo de diligente intermediario, como pude conversar con su tío Joaquim, con Maria Ferré y con Daniel Angelats. Los tres sobrepasaban los ochenta años : María Ferré tenía 88 ; Figueras y Angelats, 82. Los tres conservaban una buena memoria, o por lo menos conservaban una buena memoria de su encuentro con Sánchez Mazas y de las circunstancias que lo rodearon, como si aquél hubiera sido un hecho determinante en sus vidas y lo hubieran recordado a menudo. Las versiones de los tres diferían, pero no eran contradictorias, y en más de un punto se complementaban [...]. Puedo imaginar que adornaran alguna circunstancia secundaria, algún detalle lateral ; no que mintieran, entre otras razones porque, de haberlo hecho, la mentira no hubiera encajado en el rompecabezas y los hubiera delatado. Por lo demás, los tres eran tan diversos que lo único que a mis ojos los unía era

su condición de supervivientes, ese suplemento engañoso de prestigio que a menudo otorgan los protagonistas del presente, que es siempre consuetudinario, anodino y sin gloria, a los protagonistas del pasado, que, porque sólo lo conocemos a través del filtro de la memoria [...].⁴⁴⁶

La queue de poisson, ou sur l'écoute des autres

Le discours de la mémoire permet donc la rencontre avec le sujet *héroïque*, qui l'est en ce sens qu'il a survécu au temps et qu'il a été protagoniste de faits légendaires. La mémoire est le biais par lequel on retrouve le sens du sujet, qui est justement de prendre la parole. En cela, *SDS* propose l'idée du sujet comme une notion attachée à la notion de protagoniste historique, voire sujet du discours. De ce point de vue, ce roman propose la possibilité de croire à une histoire contemporaine racontée dans les marges de l'Histoire officielle ; ainsi, on peut dire que la notion de « sujet » est toujours attachée au sens de l'histoire, c'est-à-dire, au sens du temps. Le sujet disparaît alors qu'il est coupé du temps, laissé dans le présent qui est, par définition anodin, a-historique, a-héroïque.

Le souvenir est capital, du point de vue du sujet, et il est confronté au fait qu'en tant que tel il n'a de valeur que pour lui. La société se charge de proscrire le récit mémoriel,

⁴⁴⁶ *Ibid.*, pp. 71-72. « Grâce à Jaume Figueras –qui finalement tint parole et servit d'intermédiaire diligent– je pus aussi discuter avec son oncle Joaquim, avec Maria Ferré et avec Daniel Angelats. Tous trois avaient quatre-vingts ans passés : Maria Ferré en avait quatre-vingt-huit ; Figueras et Angelats, quatre-vingt-deux. Tous trois conservaient une bonne mémoire ou du moins une bonne mémoire de leur rencontre avec Sánchez Mazas et des circonstances qui l'entouraient, comme si cela avait été un événement déterminant dans leur vie, qu'ils se rappelaient fréquemment. Leurs trois versions étaient différentes mais non contradictoires et se complétaient même sur plus d'un point [...]. Je les imagine avoir peut-être enjolivé quelques circonstances secondaires, certains détails annexes, mais non avoir menti, entre autres raisons parce que, l'eussent-ils fait, le mensonge n'aurait pas cadré avec le casse-tête et les aurait trahis. Cela dit, tous trois étaient si différents que la seule chose qui les unît était à mes yeux leur condition de survivants, cet illusoire supplément de prestige que les protagonistes du présent –toujours coutumier, anodin et sans gloire– confèrent souvent aux protagonistes du passé –toujours exceptionnel, tumultueux et héroïque, puisque nous ne le connaissons qu'à travers le filtre de la mémoire », *Les Soldats de Salamine*, op. cit., pp. 75-76.

comme elle se charge d'écarter les vieillards du mouvement quotidien. Alors, en tant qu'acte du discours, se souvenir est un fait extra-ordinaire dont la valeur reste équivoque pour le récepteur qui ne saurait le lire ainsi :

[...] se que [Angelats] disfrutó mucho recordando a Joaquim Figueras – que durante años había sido su mejor amigo [...]– y su común aventura de la guerra, y mientras le oía esforzarse en presentarla como una travesura de juventud sin la menor importancia, intuí que tenía toda la importancia del mundo para él, quizá porque sentía que había sido la única aventura real de su vida, o por lo menos la única de la que sin temor a error podía enorgullecerse.⁴⁴⁷

En ce sens, le roman de Cercas est aussi un roman sur l'écoute de l'autre, l'écoute intergénérationnelle : Quels discours ont de la valeur ? À quel moment et dans quelle perspective s'arrête-t-on à écouter le récit des autres ? La première partie du roman de Cercas met en évidence ce conflit qui est entre l'individu et ses concitoyens, Cercas et les Espagnols, mais aussi le conflit entre les institutions médiatiques (le journalisme et la littérature contemporaine) et les lecteurs. Elle met en évidence le clivage existant entre le récit de l'individu et l'usage fait de lui par ces institutions. Cette question de la valeur est représentée dans le roman par la recherche de notoriété de l'écrivain et aussi par la recherche du bénéfice économique. Les textes journalistiques ou romanesques possèdent une valeur utile, monétaire qu'il ne convient pas d'oublier. Ce clivage, néanmoins, montre une fracture plus profonde, une fracture éthique, ce n'est pas seulement de la valeur économique qu'il s'agit, mais de la valeur morale. L'écrivain soucieux de notoriété n'est pas assez lucide pour découvrir le sens de cette situation, car il appartient à une culture

⁴⁴⁷ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 73. « [...] je sais qu'il prit grand plaisir à se souvenir de Joaquim Figueras – pendant des années son meilleur ami [...]– et de leur commune aventure de guerre, et, tandis que je l'écoutais s'appliquer à me la présenter comme un écart de jeunesse sans la moindre importance, j'eus l'intuition qu'elle avait pour lui toute l'importance du monde, peut-être parce qu'il sentait qu'elle était la seule aventure réelle de sa vie ou du moins la seule dont il pût s'enorgueillir sans craindre de se tromper. », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 77.

centrée sur l'effet, sur les résultats. Comme Rafael Sánchez Mazas, le poète et propagandiste de la phalange, le personnage Javier Cercas apparaît aussi comme un manipulateur des médias, un *écrivain narcissique*. Or, ce manipulateur, dans l'exercice de la recherche du souvenir d'autrui, va déclencher une machinerie toute autre. Cette machinerie mettra en évidence ce qu'on a appelé ici l'écriture de cette *discontinuité*. Et à la fin de la première partie, on est encore devant l'écrivain à effets, qui cherche un sujet utile pour lui en termes matériels, non en termes ontologiques, c'est pour cela qu'il s'intéresse tant aux conditions de vérité des récits qui lui sont racontés. Il n'écoute pas la durée, il en écoute le résultat ; il est, en ce sens, hors de la dialectique de la mémoire, il est restreint à la logique doctrinaire du récit. Il faut que les pièces se rassemblent d'une certaine manière pour que le récit ait un sens, *au premier abord*, un sens logique.

Comme nous l'avons dit, *SDS* est, d'un point de vue historique et littéraire, un roman avec ses paratextes. Or, le souvenir ne constitue pas la version définitive de rien, elle demeure toujours une version. La différence entre le roman historique et le roman mnésique, de ce point de vue, réside dans le fait que le souvenir intéresse en tant que procédé non en tant que résultat. *SDS* constitue la mise en évidence de cette situation, il est à la fois le roman historique de Sánchez Mazas et son contraire, c'est-à-dire, le roman du souvenir à partir d'une situation doublement aporétique : l'incapacité du romancier d'exercer son désir (écrire un roman) et l'inutilité historique de raconter un événement historique manquant d'une pièce fondamentale qui le rendrait pleinement signifiant en tant que vérité : le soldat du 5^e corps de l'armée de l'Ebre, sous le commandement du légendaire colonel Lister, un tel Miralles.

4 Corps, mémoire, écriture

L'inoubliable cicatrice

À celui qui aborde sans idée préconçue, sur le terrain des faits, l'antique problème des rapports de l'âme et du corps, ce problème apparaît bien vite comme se resserrant autour de la question de la mémoire, et même plus spécialement de la mémoire des mots [...].
Henri Bergson, *Matière et mémoire*⁴⁴⁸

Roberto Bolaño, qui sait raconter des histoires, occulte le narrateur de *Les détectives sauvages*. Bien qu'il soit clair que le journal appartient à García Madero, l'étudiant de droit de la UNAM, le lecteur ne connaîtra jamais l'identité de celui qui recueille les textes qui composent la deuxième partie du livre. « Les détectives sauvages ». Qui est à l'origine de ces documents, voire de cette recherche ?

Cette question accepte différentes réponses, car le propre de ce roman consiste justement à mettre en suspens la continuité même du récit, mieux, l'idée même de *continuité*. Sophie Rabau, qui étudie l'écriture et le fragment, utilise l'expression « poétique négative » pour se référer à « cette pratique qui consiste à découper un texte au hasard et à recomposer les fragments en un texte faiblement cohérent mais néanmoins continu ».⁴⁴⁹

Dans *LDS*, cela s'applique du point de vue de la structure du récit et du point de vue

⁴⁴⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁴⁹ Sophie Rabau, « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », dans *L'écriture fragmentaire, théories et pratiques*. Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001. Textes réunis et présentés par Ricard Ripoll, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Collection Études, 2002, p. 24.

diégétique. De fait, le roman met en évidence plusieurs présents narratifs dont le plus remarquable, par la structure du texte, est celui du jeune poète García Madero. C'est un présent qui se dit à mesure qu'il se réalise, avec tout juste un petit décalage⁴⁵⁰, presque imperceptible mais définitif, entre les actes dont il parle et la parole qui les médiatise. Dans ce décalage qui sépare ces deux *faits* se trouve emboîtée l'histoire « Les détectives Sauvages. » De cette cassure surgit le récit qui rassemble les 84 témoignages regroupés en 26 parties, des 54 personnages qui font partie l'histoire d'Arturo Belano et d'Ulises Lima entre 1976 et 1996. Cette brèche, qui est par ailleurs la marque naturelle du « journal intime », constitue l'espace nécessaire pour raconter une histoire qui, autrement, n'aurait pas de place dans l'Histoire. En d'autres termes, « Les détectives sauvages » est un discours en marge d'un autre discours : cette marge étant sa propre faille.⁴⁵¹

Les voix occupant l'espace qui sépare *un* discours –ce discours– *de lui-même* configurent une cicatrice qui coupe la totalité du roman en deux. Cette cicatrice plus le journal de García Madero ne font qu'un ; le roman de Roberto Bolaño est l'expression de cette blessure interne. La voix se fracture au profit des voix, le sujet se voile dans la parole des autres. Il faut donc le savoir: *LDS* est un roman qui se raconte depuis plusieurs espaces / temps à la fois, dont on peut déchiffrer au moins deux : l'espace de la configuration de la voix de García Madero et l'espace de sa défection. Paradoxalement, il faut noter que le

⁴⁵⁰ Pour Philippe Lejeune, « le journal est l'ennemi de la mémoire » en ce qu'il empêche « notre passé d'évoluer. » Le regard de soi dans ses propres documents fixe le sens des événements. Philippe Lejeune, « Journal et mémoire », dans *Mémoire et écriture*, textes réunis par Monique Léonard, Presses Universitaires de la Faculté des Lettres de Toulon, Paris, Honoré Champion Ed., 2003, p. 122.

⁴⁵¹ Pour Mabel E. Vargas Vergara, cette faille est associée à un fonctionnement paradoxal du récit « noir », car ici, le crime, la mort qui déclenche la recherche, se trouve à la fin du récit. « La escritura como táctica abismada de lo policial en *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño », dans *Cyber Humanitatis* N° 33 (Été 2005), Universidad de Chile, 2002.

roman nous offre une image baconienne de cette défection : la cicatrice étant plus large et aussi plus surprenante –ne serait-ce que par la dissémination de sens qui la constituent– que la peau dans laquelle elle s’insère, se constitue en l’image prépondérante. Le *monstre* l’emporte sur l’autre en renversant le modèle de bout en bout : l’envers devient le revers. L’écriture est l’expression de ce renversement ; elle ne se donne pas dans la cicatrice, elle est, si l’on ose dire, la cicatrice. *LDS* se raconte à partir de cette cicatrice.

Cette cicatrice signe l’événement ; du point de vue historique, elle signale, en ce qui concerne *LDS*, l’existence / non-existence publique de la poétesse réal-viscéraliste Cesárea Tinajero. Du point de vue de la mémoire, elle signale la fracture du sujet, de la voix singulière de García Madero, et l’existence d’autres fractures possibles, celles qui correspondent aux autres narrateurs / témoins qui pullulent dans la voix scindée du jeune poète. Mais, signaler n’est pas suffisant, cette cicatrice *est*, il convient mieux de dire, la fracture, l’événement même. Elle indexe la blessure ; à elle seule, elle constitue l’événement historique et son souvenir. On pourrait dire que le roman est une *blessure du discours*.

4.1 Les corps

Les corps témoins, les corps allégoriques

L'idée de *corporalité* de la mémoire est très présente dans diverses poétiques occidentales. De fait, Paul Valéry écrit : « La mémoire est d'essence corporelle [...] car elle est liée à la *forme* ». ⁴⁵² Chez certains auteurs, l'écriture et le corps de l'homme ne font qu'un. Jacques Henric dans son essai « Ne laissons pas les morts enterrer les vivants » ⁴⁵³ reconstruit le périple d'Antonin Artaud lors des événements de la Seconde guerre mondiale ; pour Henric, on a oublié avec préméditation des faits importants, par exemple que, pendant ces années, environ quarante mille patients psychiatriques meurent victimes de mauvais traitements, faim et soif dans les hôpitaux français. « Un homme, d'abord témoin et victime de cet enfer, va décider de résister, de se battre. Il s'appelle Antonin Artaud », reporte Henric.

Son transfert à l'asile de Rodez est un des épisodes de cette résistance. Mais l'arme d'Artaud, c'est d'abord celle de son écriture. Artaud avait été dépossédé de son pouvoir d'écriture et c'est par la reconquête de cette dernière qu'il sait pouvoir rentrer en possession de son corps, de sa mémoire, de sa pensée, dont il avait été cruellement dépossédé. Le *suicidé de la société*, qu'il soit Van Gogh, Nerval, Hölderlin, Villon, Baudelaire, Rimbaud,

⁴⁵² Paul Valéry, *Cahiers I*, *op. cit.*, p. 1258.

⁴⁵³ Jacques Henric, dans *Image et politique*, Actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie, Coordination Françoise Docquier et François Piron, Arles, 1997, pp. 149-158.

Poe, Nietzsche, ou lui, Artaud, est un homme que l'on a tenté d'exproprier de son corps, dont on a voulu araser la mémoire, détruire en lui les forces de son esprit.⁴⁵⁴

Corps, mémoire, pensée forment un seul objet. Attenter contre sa limpidité est attenter contre l'être humain. Selon Henric, le XX^e siècle se caractérise justement par cette violence portée contre le corps et l'âme des personnes. L'écriture d'Artaud se charge de purger cette douleur. Henric écrit : « Artaud nous dévoile les secrets de cette vaste opération séculaire, voire archimillénaire, de destruction des corps et des âmes que le XX^e siècle, apogée de la Technique, va aggraver monstrueusement. »⁴⁵⁵ Comme l'écriture, le corps constitue un code à déchiffrer ; le corps est en ce sens non seulement un mémoriel mais aussi une preuve des événements. Le corps parle ; cacher le corps de l'individu n'est jamais un acte gratuit. Derrida parle des corps / cendres, illisibles, incontinents, pour se référer aux corps des victimes de la Shoah. Des corps / mystère, mais ineffaçables, malgré tout :

Il ne faut jamais l'oublier, et précisément pour des raisons politiques, le mystère incorporé, puis refoulé, n'est jamais détruit. Cette généalogie a un axiome, à savoir que l'histoire n'efface jamais ce qu'elle enfouit ; toujours elle garde en elle le secret de ce qu'elle encrypte, le secret de son secret. C'est une histoire secrète du secret gardé.⁴⁵⁶

Foucault propose que dans une étude « des mécanismes de pouvoir qui ont investi les corps » on peut « édifier l'archéologie des sciences humaines. »⁴⁵⁷ Sur cette base, selon lui, se fonde le rôle essentiel de l'historien, qui est celui de « donner des instruments

⁴⁵⁴ Jacques Henric, *Image et politique, op. cit.*, p. 154.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁵⁶ Jacques Derrida. *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1992, p. 28.

⁴⁵⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits, Tome 1 :1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1627.

d'analyse » du présent.⁴⁵⁸ En ce sens, survivre, comme Artaud, constitue en soi-même une évidence des événements. Comme une écriture qui en témoigne, le corps sert de preuve irréfutable. La présence du corps meurtri témoigne de l'horreur. Sauver son corps revient à sauver la condition humaine. Artaud, cité par Henric, affirme: « Mon intelligence, c'est mon corps et rien de plus. »

Les corps absents

Avec Artaud, Bolaño écrit *Estrella distante*, une fiction dont le but est de raconter le corps disparu, le corps du *poète* disparu par le régime dictatorial d'Augusto Pinochet. L'écriture de ce témoignage impossible, sa fiction, comme dit Jean Bessière, rend explicite cette absence que l'histoire pragmatique ne peut évoquer. Comme dans *Estrella distante*, dans *LDS* il est question aussi d'un corps disparu, le corps de la poétesse Cesárea Tinajero. Ce corps disparu, comme la voix d'Artaud celée par l'institution psychiatrique de Rodez, est rétabli par les biais de l'écriture qui témoigne de son existence. Écrire sur cette absence, sur ces disparitions brutales, équivaut à rendre le présent plus dense, à le rendre presque matériellement visible. Amadeo Salvatierra, -le vieillard qui témoigne de l'existence de Tinajero, qui recoupe aussi le grand chapitre « Les détectives sauvages » car c'est par son témoignage que ce chapitre commence et se termine-, décrit cette vision ainsi : « Y cuando

⁴⁵⁸ Foucault interprète la notion d'histoire comme Kundera décrit les valeurs du roman ; l'histoire doit donner une « perception épaisse, longue » du pouvoir. Voir, « Pouvoirs et corps », *Dits et écrits, 1975, op. cit.*, pp. 1622-1628.

nombraron a Cesárea yo levanté la vista y los miré como si los viera a través de una cortina de gasa, gasa hospitalaria para ser más precisos. »⁴⁵⁹

Dans le roman de Ricardo Piglia, Marcelo Maggi qui fonctionne comme le déclencheur de l'aventure de Renzi dans la recherche des documents d'Enrique Ossorio, se présente aussi comme le dépositaire d'une mémoire insoutenable.

No te escribo, entonces, me escribía Maggi, porque busque rescatar algo en medio de esta desolación, te escribo porque los años me han fijado los recuerdos como un sarro y el pasado se ha convertido para mí en un viejo tullido. Tal vez por eso necesito un testigo [...] ⁴⁶⁰

Cette mémoire, traduite dans un ensemble de lettres citées indistinctement dans le roman, témoigne d'une condition pathologique de cette information, de ces souvenirs, donnés sous le signe de la souillure, du surplus et, finalement, de la stagnation. Les souvenirs non explicités, suivant Maggi, deviennent des véritables maladies. Ils pourrissent le corps. Or, ce corps, celui de Maggi, c'est finalement un leurre. Un corps qu'on attend, une vérité qui s'annonce mais qui n'arrive jamais. Sa vérité est son inexistence. Restent, pour Renzi, son interlocuteur, et pour le lecteur qui poursuit ses dires, de circuits à parcourir, ces circuits sont soit des concepts (la notion d'Histoire, de vérité, de mélancolie, parmi tant d'autres) soit des personnages à rencontrer. Le corps de Maggi, d'une certaine façon, nous est donné par les corps des autres : celui de son épouse qui le rend mélancolique, Esperancita ; celui de son ami intime, Tardewski, son interlocuteur privilégié,

⁴⁵⁹ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 142. « Lorsqu'ils ont mentionné Cesárea moi j'ai levé les yeux et je les ai regardés comme si je les voyais à travers un rideau de gaze, de gaze d'hôpital pour être plus précis », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 199.

⁴⁶⁰ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 24. « Je ne t'écris donc pas, m'écrivait Maggi, parce que je cherche à sauver quelque chose au milieu de cette désolation, je t'écris parce que les années ont figé mes souvenirs comme du tarte, et que le passé s'est transformé pour moi en vieillard impotent. Voilà pourquoi, peut-être, d'un témoin [...] », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 24.

ainsi que ceux des autres personnages –tous des déplacés– qui vivent / meurent à Entre Ríos, ce lieu périphérique au sens strict, de l’histoire nationale Argentine. Et, surtout, par l’intermédiaire de son beau-père, le sénateur Luciano Ossorio, qui l’aime comme un fils. En ce sens, *RA* est l’allégorie du corps absent de Marcelo Maggi, le dissident. Nous utilisons ici le concept d’allégorie au sens de De Man, cité par Derrida.

Paul de Man insiste souvent sur la structure « séquentielle » et « narrative » de l’allégorie. Or, à ses yeux, l’allégorie ne serait pas une figure du langage parmi d’autres. Elle en représenterait une possibilité essentielle, celle qui lui permet de dire l’autre et de parler de lui-même en parlant d’autre chose, de dire toujours autre chose que ce qu’il donne à lire, y compris la scène de la lecture même.

C’est aussi ce qui frappe d’interdit toute résomption totalisante : le récit exhaustif, la consommation d’une mémoire.⁴⁶¹

Les corps meurtris, les mots meurtris

Luciano Ossorio, le « père posthume » de Marcelo Maggi, est invalide : il est le « vieillard impotent », le passé. Son corps inutile retrace l’*Erreur*, lui-même étant victime d’une bavure: un homme saoul, voulant se venger, l’a pris pour quelqu’un d’autre et lui a tiré dessus, croyant que le pistolet était chargé à blanc.

L’idée de départ est celle-ci : l’histoire se fonde sur la confusion et le mensonge, sur un mauvais calcul, sur du mépris. Paralysé, Ossorio figure l’impotence : il ne lui reste que le discours, des mots, selon lui, dévalués par la mode des années vingt (imposée par le

⁴⁶¹ Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man, op. cit.*, p. 33.

poète Leopoldo Lugonés) qui réclame des actes, non des paroles. Dans cette tension se situe la question du sens qui est, suivant De Man, la question de la lecture. Ossorio explique :

Por otro lado están los que actúan, ellos están *antes* que las palabras, porque el discurso de la acción es hablado con el cuerpo. [...] Como usted ve : soy un paralítico. Hace casi cincuenta años que estoy sentado en esta silla [...]. Las palabras son mi única posesión. Y diré más, [...], ls palabras son mi única actividad.⁴⁶²

Le corps dépourvu de ses conditions naturelles devient l'évidence de quelque chose qui n'est plus ce qu'il paraît être. L'idée d'inutilité est très importante ici : un corps inutile, c'est-à-dire incapable d'agir, comme le présente Luciano Ossorio, est un non-corps : corps indicible qui ne sert plus à se signifier en tant que tel, il devient allégorie de quelque chose d'autre : la lecture. Or, pour Derrida, une *condition* de la déconstruction est l'*indicible* du sujet :

La déconstruction est à *cette condition* et *dans cette condition*. Il y a là un pouvoir (une possibilité) et une limite. Mais cette limite, cette finitude, donne le pouvoir et fait écrire, elle oblige en quelque sorte la déconstruction à écrire, à frayer sa voie en liant son « acte », toujours acte de mémoire, à l'avenir promis d'un texte à signer.⁴⁶³

C'est ce que fait Ossorio, dont le corps inutile et indicible figure l'importance de la parole. La parole, sa parole, devient action, au sens littéral du terme, alors que le corps, son corps, devient, par cette surdétermination de son incapacité, un objet limité : dans les limites de son inutilité / *indicidabilité* le corps devient complètement significatif, comme les mots le sont pour Luciano (*je suis les mots*).

⁴⁶² Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 44. « D'un autre côté, il y a ceux qui agissent : ceux-là existent *avant* les paroles, car le discours de l'action se parle avec le corps. [...] Comme vous le voyez : je suis un paralytique. Il y a près de cinquante ans que je suis assis sur ce fauteuil. » [...] « les mots, dit-il, sont mon unique possession. Et je dirai plus [...], les mots son mon unique activité », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 44.

⁴⁶³ Jacques Derrida, *Mémoires, op. cit.*, p. 131.

Dans ce corps inutile, il faut voir l'allégorie de la fiction, en ce qu'elle a justement de non-nécessaire, de non-pragmatique ; en ce qu'elle a, aussi, d'artificiel et de faux. Si l'on peut reconnaître le corps d'Ossorio, c'est grâce au fait qu'il est assis sur une chaise roulante, une « machine », dit-il. Cette machine montre le corps paralysé, dévoile ses contours, ses formes que nous autres reconnaissons.⁴⁶⁴ À partir de ce corps flaccide, Luciano est capable d'entrevoir *le sens* de « cette continuité », c'est-à-dire, le sens de l'Histoire d'Argentine (depuis la Colonie jusqu'aux années 1970, date de la rencontre entre lui et Renzi) ; ce sens est « la verdad de este país »⁴⁶⁵. Cela est possible car il constitue la *durée* de ce temps, la mémoire de ce temps séculaire exposé par la chaise roulante. La chaise roulante fonctionne ici comme le *make belief* du corps d'Ossorio, qui est, par métonymie, le corps historique de l'Argentine. Elle, la machine, nous fait croire à la possibilité sémantique de cet objet inutile qu'est le corps ruiné, et par extension, l'histoire de la nation ruinée par les dictatures. Corps inutile, en tout cas, pour ceux qui le croient, comme Luciano, contredit l'idée, que l'histoire s'écrit seulement avec des corps valides, au détriment des idées, des pensées et des mots.

Donc, pour arriver à nous convaincre de la nécessité de la parole, il aura été nécessaire de nous défaire du corps valide, il aura fallu nous rendre invalides. Ce processus de déconstruction du sens de la « valeur » du corps est à l'origine du « sens » qui est « la

⁴⁶⁴ « Que voyez vous en me voyant ? Vous voyez le survivant inactif d'une vie assez patriotique, un infirme paralytique des deux jambes, et qui dure. » *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁶⁵ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 46. « la Vérité de ce pays », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 47.

Vérité du pays », « la Vérité de la fiction », si l'on reprend Gérard Genette réfléchissant sur *À la recherche du temps perdu* :

L'œuvre de Proust constitue à elle seule une réponse, et une réponse exemplaire, à ce que j'appellerai, au sens le plus fort, la *question de l'écriture*, qui est évidemment celle de la difficulté, voire de l'impossibilité d'écrire, et plus spécifiquement, comme y insiste Valéry, d'écrire une œuvre de fiction – ce qu'est à coup sûr la *Recherche du temps perdu*, quand bien même on la considérerait (ce qu'elle n'est évidemment pas) comme une pure autobiographie : comme l'a posé Northrop Frye, à mon avis sans contestation possible, l'anamnèse autobiographique appartient pleinement à la sphère de la fiction.⁴⁶⁶

La vérité de la fiction, qui est la vérité de la nation, se découvre à partir de la dissolution du sens littéral, le corps valide, au profit d'un corps artificiel, disons, d'un corps fictionnel. Pour atteindre cette vérité, il aura fallu « se dépouiller de tout », ce qui équivaut aussi à dire « devenir la machine » (« Porque ¿en qué se ha convertido mi cuerpo sino en esta máquina de metal, ruedas y rayos, llantas, tubos niquelados, [...] ? [...] sólo quien ha logrado, como yo, hacer de su cuerpo un objeto metálico puede arriesgarse a convivir a estas alturas »).⁴⁶⁷

Cette métamorphose de l'homme en machine équivaut à la métamorphose de l'homme en parole. L'homme-machine est l'homme-parole : l'artificialité de cette respiration résonne comme les instruments qui maintiennent le moribond en vie. Il n'est

⁴⁶⁶ Gérard Genette, « La question de l'écriture », dans Roland Barthes et al., *Recherche de Proust*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 7.

⁴⁶⁷ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 53. « Car mon corps, qu'est-il devenu, sinon cette machine de métal, ces roues, ces rayons, ces jantes, ces tubes nickelés [...] ? [...] seul celui qui est parvenu, comme moi, à faire de son corps une chose métallique peut se risquer à vivre à cette altitude », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 53.

plus, mais il y est toujours, dans cette frange qui sépare la vie vraie de la vie fausse⁴⁶⁸ ; dans cet espace « froid » se débat l'homme solitaire devant le mystère éclairé : « Una prolongada experiencia, la voluntad de deslizarme sobre los rayos niquelados de mi cuerpo, me ha permitido vislumbrar el orden que legisla la gran máquina poliédrica de la historia »⁴⁶⁹ — « cette usine à sens », dit l'homme chaise, le monstre lucide qu'est Luciano Ossorio.

Génette explique que Marcel Proust, en fin de compte, passa toute sa vie à écrire un texte unique, comme Macedonio Fernández, d'ailleurs⁴⁷⁰. Genette explique : « en 1922, à la mort de Proust, les mille quatre cents pages de 1913 sont devenues trois mille : encore une fois, non pas par extension, mais par gonflement interne. »⁴⁷¹ Pour Genette, le livre de Proust, en quelque sorte, est à l'image de la vie de Proust, non seulement du point de vue de ce qui raconte, mais de la *durée* de la vie de l'auteur. Le livre est, disons, en tant qu'objet, l'expression allégorique de la vie de Proust.

Il n'y a rien de plus troublant à cet égard que les dernières années de sa vie, ces années où il ne vivait plus que pour son œuvre et où, dans le combat, ou plutôt la course qu'il livrait contre la mort, il avait fini par confondre absolument les minutes de sa vie et les pages de son livre. Son livre lui était devenu absolument vital, consubstantiel à la réalité la plus élémentaire de sa vie et de son souffle. Dans ces moments de doute, l'activité littéraire,

⁴⁶⁸ « The case of M. Valdemar », de Edgar A. Poe constitue « la cicatrice » de cet entre deux : le sens du texte se trouve dans l'oscillation entre ce qui nous semble vrai et faux ; le corps du sujet permet de matérialiser l'évidence de cette oscillation.

⁴⁶⁹ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, pp. 53-54. « Une longue expérience, jointe à la volonté de me glisser sur les rayons nickelés de mon corps, m'a permis d'entrevoir l'ordre qui régit la grande machine polyédrique de l'histoire », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁷⁰ À ce sujet, Piglia, dans *Formas Breves* analyse l'œuvre de Macedonio comme l'expression la plus juste de la recherche illusoire de la littérature nationale Argentine.

⁴⁷¹ Gérard Genette, « La question de l'écriture », *op. cit.*, p. 8.

ordinairement si douteuse, devient absolument justifiée, absolument nécessaire, et donc absolument possible : car bien entendu, ce qui fait la difficulté d'écrire, ce n'est pas que l'écriture soit difficile, c'est qu'elle soit si *factice*, et si *inutile*.⁴⁷²

Corps et histoire, voici les deux phases d'un même objet. On écrit avec son corps, sur son corps. Le corps devient la géographie où le temps s'écoule poussant sur les côtés les restes de vie. Comme ce Proust compénétré avec la littérature, Piglia recrée un Kafka complètement dévoué à son écriture. Comme Kafka et comme Proust, Piglia présente sa passion pour l'écriture comme une urgence au profit de laquelle il a abandonné même son désir d'avoir d'enfant⁴⁷³. Dans la même logique, et comme chez Artaud, l'écriture chez Bolaño apparaît comme un acte qui se fait contre le temps, c'est-à-dire contre la maladie : écrire, de ce point de vue, se donne comme la représentation de cette bataille pour la survie.

RA propose l'idée que le corps-écrit (*le corps-gravure*) est aussi une forme de document pour l'avenir.⁴⁷⁴ Kafka, qui suivant le roman de Piglia rencontra Hitler à Prague en 1910, précise : les mots ne sont pas seulement de mots : « Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, las chispas de los incendios futuros. »⁴⁷⁵ « La Métamorphose » constitue la preuve de ces arguments, le devenir de Gregorio Samsa en insecte annonce, préfigure, l'holocauste. Dans le corps monstre de Samsa –comme dans

⁴⁷² Gérard Genette, « La question de l'écriture », *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷³ Nicolas Bratosevich, y Grupo de Estudio, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997. Voir « Apéndice, homenaje », texte signé par Piglia, pp. 329-332.

⁴⁷⁴ Derrida, réfléchissant sur la rhétorique de la mémoire comme « rhétorique de la temporalité » observe : « L'échec ou la finitude de la mémoire dit quelque chose de la vérité, comme de sa vérité : son rapport à l'autre, à l'instant et au futur [...] », dans *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁷⁵ Ricardo Piglia, *RA.*, *op. cit.*, p. 206. « Ces mots préparent le chemin, sont les précurseurs des actes à venir, les étincelles des incendies futurs », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 203.

le corps machine de Luciano Ossorio— on va retrouver les millions de victimes du Troisième Reich (avec à sa tête ce Adolf auquel Kafka fait référence dans son journal), ce corps-insecte, ce *Ungeziefer* : « La palabra *Ungeziefer*, dijo Tardewski, con que los nazis designarían a los detenidos en los campos de concentración, es la misma palabra que usa Kafka para designar eso en que se ha convertido Gregorio Samsa una mañana, al despertar. »⁴⁷⁶ En fait, « Kafka hace en su ficción, antes que Hitler, lo que Hitler le dijo que iba a hacer. »⁴⁷⁷

À sa mort, le 3 juin 1924, Kafka ne peut plus parler. Il écrit, raconte Piglia, devenu déjà *Ungeziefer* lui aussi, alors que Hitler rédige sa version définitive de *Mein Kampf* (*Mon combat*). Kafka et Ossorio se ressemblent dans cette incorporation de l’histoire politique dans leur vie. De fait, Ossorio préfigure sa fin

« [...] tengo un solo temor », dijo el senador. « Un solo temor y es éste. » Que en la sucesiva atrofia que le iban dejando los años, en un momento determinado, pudiera llegar a perder el uso de la palabra. Ese, dijo, era su temor. « Llegar a concebirla », dijo, « y no poder expresarla. »⁴⁷⁸

Cette vérité là est incontournable, même si elle est difficilement lisible: « On ne sait pas lire », se plaint Tardewski, faisant allusion à l’incapacité de « mettre en relation. » La clé de la question est là ; le corps d’Ossorio a une portée politique ample, il est paradigme d’une forme d’existence, celle de l’individu conçu dans l’erreur et grandi dans

⁴⁷⁶ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 208. « Le mot *Ungeziefer*, dit Tardewski, avec lequel les nazis désignaient les prisonniers des camps de concentration, est le même mot qu’emploie Kafka pour désigner ce en quoi s’est transformé Grégorio Samsa, un matin, à son réveil », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 210. « Ce que Hitler lui avait dit qu’il ferait, Kafka le réalise, avant Hitler, dans sa fiction », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 47. « [...] j’ai une seule crainte », dit le Sénateur. « Une seule crainte, et c’est la suivante » : que dans cette atrophie progressive que déposaient en lui les années, à un moment donné, il en arrive à perdre l’usage de la parole. Telle était, dit-il, sa crainte. « Arriver à la concevoir, l’Idée, dit-il, « et ne pas pouvoir l’exprimer », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 47.

l'impossibilité. Ce paradoxe, celui de l'existence absurde, néanmoins est à la base d'un projet épistémologique fondamental de la culture contemporaine, le projet déconstructionniste.

« Mettre en relation », pour Luciano Ossorio, se dit dans un mouvement qui réunit toujours deux possibilités : l'une, celle de la *construction*, et l'autre, celle de la *désintégration*. La construction, pour lui, c'est « l'ordre qui régit la grande machine polyédrique de l'histoire »⁴⁷⁹, alors que la *désintégration* « est l'une des formes persistantes de la vérité. »⁴⁸⁰

Había sido entonces necesario, dijo, realizar una operación sumamente delicada, « una peligrosa operación lógica » que consistía en conservar sus propiedades y desecharlas. Ese ejercicio lógico era, dijo, « una representación y un resultado » de su estado general. ¿O él no había perdido todas las funciones de su cuerpo hasta convertirse « en una especie de vegetal mecánico » para lograr así acrecentar su propiedad de razonar « hasta el punto mismo de congelación » ? Dijo que su inteligencia le debía todo a su enfermedad, a su parálisis. En medio de su ascetismo, atado a su carne sedentaria, él, sin embargo, sabía que sus posesiones exteriores daban la medida de su libertad y de su aislamiento. « ¿Sería éste el modo de alcanzar ese ideal que no podemos concebir ? »⁴⁸¹

Pour Derrida, pour élargir le concept, mettre en relation est une forme de « transfert. » Transfert est le mot de passe de la déconstruction. « Et d'abord, du transfert entre les langues. Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la

⁴⁷⁹ Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, op. cit., p. 53.

⁴⁸⁰ Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, op. cit., p. 54.

⁴⁸¹ Ricardo Piglia, *RA.*, op. cit., p. 54. « Il avait donc été nécessaire, dit-il, de réaliser une opération extrêmement délicate, « une dangereuse opération logique », consistant à conserver, à garder ses propriétés, tout en s'en défaisant. Cet exercice logique était, dit-il, « la représentation et le résultat » de son état général. N'avait-il pas perdu toutes les fonctions de son corps, pour se transformer en une « espèce de végétal métallique », et cela afin d'arriver à accroître sa capacité de raisonnement « jusqu'à parvenir à la congélation elle-même » ? Il dit que son intelligence devait tout à sa maladie, à sa paralysie. Avec son ascétisme, lui, rivé à sa chair sédentaire, savait pourtant que ses possessions extérieures donnaient toute la mesure de sa liberté et de son isolement. « Serait-ce là la manière d'atteindre cet Idéal que nous ne pouvons pas concevoir ? [...] », *Respiration artificielle*, op. cit., p. 54.

déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase : *plus d'une langue.* »⁴⁸²

Ce transfert de voix, et plus généralement ces transferts, se concrétisent, comme on l'a vu, dans la dimension temporelle, mais aussi dans ce que l'on a appelé ici la dénaturalisation des choses : des documents, des formes textuelles, des concepts. La déconstruction serait, dans cette perspective, un effet logique de production de sens dans la culture contemporaine. Pour Derrida, « Les discours déconstructifs ont assez mis en question, entre autres choses, les assurances classiques de l'histoire, du récit généalogique, des périodisations de toutes sortes [...] »⁴⁸³ Les littératures en font partie, constituant de part et d'autre l'objet de la recherche et le objet médiateur.

Le corps atrophié de Luciano Ossorio représente ce processus de construction / déconstruction auquel Derrida fait allusion, et que Ricardo Piglia met en évidence pour raconter au moins deux apories chez l'homme politique qui veut faire l'histoire du pays :

— j'ai un corps inutile, j'ai une idée inutile ;

— ce corps et cette idée inutile constituent la vérité de mon pays, qui est ma propre vérité.

À ces deux « vérités », il faudrait rajouter une troisième, en relation avec la littérature proprement dite :

— mon existence n'est pas visible.

⁴⁸² Jacques Derrida, *Mémoires...*, *op. cit.* Cette définition, nous semble-t-il, recoupe le principe comparatiste qui mettent en œuvre Piglia, Bolaño et Cercas.

⁴⁸³ *Ibid.*

Sur ces trois axes se joue l'écriture de *RA* du point de vue du récit comme document qui « remet en question les assurances classiques de l'histoire », comme le décrit Derrida.

Les sens du corps

L'« invisibilité » du corps est un principe de l'écriture comme véhicule de la mémoire. Sauver le corps, son corps, est un élément capital de la recherche du vrai, tel que le propose Artaud, mais ce n'est pas suffisant. Encore faut-il garder (conserver, sauver) le « sens du corps » et, éventuellement, le montrer. Ou, il faut encore garder l'absence du corps et montrer cette absence.

Dans *LDS* tout se joue, en fait, dans l'absence, qui est la disparition. Alors qu'on lit le journal de García Madero, on apprend que ce journal est en décalage avec ce qu'il raconte, on l'a déjà dit. Puis, lorsqu'on lit le chapitre « Les détectives sauvages », les deux protagonistes ont disparu. En fait, tout se joue dans l'espace qui sépare le présent de l'absent, la présence de l'absence.

Roberto Bolaño construit une narration, en fin de compte, sur laquelle il ne nous reste aucune certitude. García Madero existe-t-il ? Comment nous arrive son journal ? Qui nous l'offre ? De quel droit ? Est-ce l'évidence de quelque chose ? De quelqu'un ? De même, lorsqu'on lit les témoignages du chapitre central, on se demande : qui nous les donne ? Qui les a rassemblés ? Alors que García Madero nous convainc de l'existence de Ulises Lima et de Arturo Belano, et que les témoignages retracent les parcours poursuivis

par les deux poètes, le roman s'achève sur la thèse de l'inexistence de García Madero, celui qui fait foi. Il ne figure pas dans le livre hypothétique d'Ernesto García Grajales le « seul spécialiste des réal-visceralistes au Mexique »⁴⁸⁴. De même, Ulises Lima, suivant son témoignage, s'il n'est pas devenu fou, en tout cas, il « fait peur. » Lima est décrit, à la fin, comme une chose, il est « Tout un spectacle »⁴⁸⁵, comme si Lima lui-même était devenu autre chose, une chose incapable de valider l'Histoire. Devenu spectacle, Ulises Lima, pourrait-on dire, ne compte plus.

C'est bien de cette étrangeté qu'il s'agit dans les fictions qui, comme *LDS*, se fabriquent autour du manque, un manque d'évidence (le corps n'y est plus), un manque de moyens (je ne sais pas raconter une histoire). *LDS* correspond, à différents degrés, à cette double possibilité. D'une part, le roman se présente comme un montage de pièces indéterminées (un journal qui devient un faux journal, des témoignages recueillis un anonyme) et, d'autre part, il s'offre comme l'évidence de la disparition d'évidences. Pour reprendre Jean Bessière qui étudie *Estrella distante*, *LDS*, en tant que fiction de disparus, accomplit la fonction de « témoigner, par une fiction, de cela dont on ne peut témoigner. »⁴⁸⁶ En ce sens, le propre de cette fiction n'est pas de remplacer l'Histoire, mais de dire par la fiction ce que l'Histoire, par manque de documents (à défaut d'autorité éthique), invente — pour reprendre Bessière, de dire ce non-dire. Ainsi, le roman raconte une vérité qui est d'ordre historique.

⁴⁸⁴ Roberto Bolaño, *Lés détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 550.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 551.

⁴⁸⁶ Jean Bessière, « Roberto Bolaño : témoigner de ce dont on ne peut témoigner », dans *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, dir. Jean Bessière et Judit Maár, Cahiers de la Nouvelle Europe, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, N 3. Paris, L'Harmattan, 2005, p. 32.

4.2. L'inoubliable, l'impossible

La poésie inutile et incontournable

À l'instar de *Estrella Distante* et de *RA*, *LDS* n'est pas à proprement parler un roman sur les disparus politiques. Cela ne veut pas dire non plus qu'il s'agit d'un roman sans contexte politique parce que tous les personnages qui se réclament réal-viscéralistes ont des rapports de dissidence envers le pouvoir politique, les institutions culturelles et éducatives, l'économie. Or, plus précisément, il s'agit d'un roman sur la mémoire des poètes disparus, soit entre les années 1920-1930, soit entre les années 1970-1990 avec un point de fracture reconnaissable par le public et défini comme tel par le roman : la révolte populaire de Mexique en 1968, culminée par les événements tragiques décrits comme « La noche de Tlatelolco » par l'écrivain mexicaine Elena Poniatowska. Cette fracture dépasse l'unité temporelle de cet événement là, et elle se donne dans la fragmentation du texte en morceaux multiples et divers, fragments d'un temps éclaté en nombre égal de parties textuelles. La fracture, donc, est la condition de départ de cette écriture du manque. L'écriture devient ainsi un objet multiple ; avec Derrida nous sommes ainsi obligés de dire non plus mémoire, mais mémoires – écritures, au lieu d'écriture. L'œuvre fragmentaire exprime son caractère utopique, d'unicité impossible. L'unicité de l'Histoire cède sa place à la pluralité de voix qui témoignent de l'impossible unicité de l'Histoire. Ces voix instaurent

la mémoire de la discontinuité du récit historique, et instaurent la pluralité comme moyen de cette discontinuité.⁴⁸⁷

La seule certitude est donc l'étrange, l'étrangeté. Bessière le propose ainsi :

Une telle fiction du témoignage fait encore entendre que le savoir et la mémoire de l'histoire ne suffisent pas pour entretenir cette mémoire et pour exposer explicitement ce qu'est la disparition – dessiner l'histoire, ses agents et ses victimes est geste en partie vain parce qu'il cite le fait des disparitions sans saisir le fait de la disparition. C'est pourquoi la fiction du témoignage de cela dont on ne peut témoigner est celle d'une enquête qui peut être achevée et qui est cependant sans fin – où il y a une thématique constante de l'œuvre de Bolaño. La mémoire plénière des disparitions peut être seulement par l'alliance de la mémoire et de ce qui irradie – la fiction même de ce témoignage – à partir du témoignage de la disparition, de l'absence.⁴⁸⁸

La poésie est ce « langage sans fins » qui témoigne d'une quête sans fins ; paradoxalement, c'est à travers elle qu'on restitue la mémoire des autres, de nous tous. La fiction restitue la mémoire du lecteur, suivant le modèle de Bolaño, en faisant appel à la biographie des poètes disparus.⁴⁸⁹ Dans *LDS*, il ne s'agit pas tant de trouver le corps disparu, mais de montrer l'espace qui sépare l'existence de la non-existence. De même qu'il n'est pas possible de faire, comme dit Bessière, une fiction des disparus (simplement parce que les disparus sont disparus), il n'est possible de faire la fiction de l'invisible. *LDS* met en œuvre non pas l'invisible, mais le devenir invisible. De fait, le périple de Lima et Belano,

⁴⁸⁷ Paul Valéry s'éloigne de Bergson en ce qu'il considère la durée comme une somme de discontinuités, et non comme une unité qui se poursuit. Ainsi, dit-il, « je ne parle que de 'durées' et non de 'Durée'. Car je ne vois pas d'observation de la *durée*, mais des observations isolées de *durées*. » Paul Valéry, *Cahiers I*, *op. cit.*, p. 1354.

⁴⁸⁸ Jean Bessière, « Roberto Bolaño... », *op. cit.*, p. 32.

⁴⁸⁹ Que la fiction des disparus soit aussi une fiction de la poésie, [...] fait de la littérature ce qui témoigne doublement du silence : du silence de la poésie [...], du silence qui est résistance, celui de la poésie mais aussi celui de tout ceux qui résistent à la dictature et à son discours [...]. Dès lors, l'histoire des poètes et celle des disparus est exactement une et continue. Jean Bessière, « Bolaño... », *op. cit.*, p. 34.

au dépit de ce que le lecteur pouvait imaginer, ne s'achève pas avec la rencontre de Cesárea Tinajero, qui mobilise à la fois les rencontres entre tous les personnages et qui déclenche l'écriture de tous les fragments qui composent l'œuvre. Une fois qu'on rencontre Tinajero, elle disparaît de nouveau. Toute la démarche n'a été utile que pour montrer au lecteur la mort littéraire du personnage / objet de la quête. Disons-le ainsi : Tinajero apparaît pour disparaître.

En montrant ce devenir invisible, paradoxalement, l'œuvre littéraire rend explicite son inutilité qui est, à proprement parler, de « devenir invisible », comme apparaît décrit à la fin du roman, un texte sans mots, à peine une figure, quelques points préfigurant sa disparition.

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana ?



La figuration impossible

Cette préfiguration de la forme de la disparition retrouve sa réplique dans les corps des personnages. Comme le journal de García Madero qui s'efface dans le signifiant s'éloignant de son signifié, Arturo Belano et Ulises Lima s'effacent dans le devenir du texte. Ils fuient, ils s'éloignent –au sens figuré et strict du terme–, ils disparaissent. Le propre de leur aventure, peut-on dire, est de s'éloigner de toute figuration possible. En fin de compte, le roman procure tant d'information sur l'un et sur l'autre qu'ils finissent par devenir comme des fantômes, des existences fantasmatisques.

Le cas de Belano, alter ego de Bolaño à l'évidence, est très net. Belano, poète chilien persécuté par la dictature de Pinochet, se trouve en pleine diaspora. Pour lui, le voyage équivaut à la survie. Comme Enrique Ossorio, dans RA, Belano erre dans la terre, son signe identitaire est cette errance. Or, « sauver sa peau », « s'en tirer d'affaire » deviennent, à un moment donné, équivalents de leur contraire. Belano sauve sa peau pour finalement chercher / trouver la mort. Il réussit à s'évader de la dictature, mais il n'arrive pas à s'évader de la maladie, comme Roberto Bolaño, d'ailleurs. En quelque sorte, la mort le rattrape, nous rattrape toujours. Jacobo Urenda, un exilé argentin, est le dernier à l'avoir vu. Son témoignage de juin 1996 (le roman s'achève en décembre 1996) nous indique que Belano, comme Bolaño, est un malade en phase terminale. Cela dit, il sait déjà son devenir, le comment, surtout, et en partie le quand. Cela n'est qu'une question de temps. En 1996, Belano se présente comme un quarantenaire sans fin, comme la poésie. Sa vie n'a plus de sens en tant que vie productive. La maladie positionne le malade dans son avenir. Luciano Ossorio élabore la formule *ad hoc* qui se dit en deux temps :

« Nada es ya recuerdo para mí : todo es presente, todo está aquí. Y sólo cuando sueño puedo recordar o tener remordimientos » [...]« ¿cómo puede alguien decir que estoy esperando la muerte ? », dijo el senador. « Cómo puede alguien decirlo si en verdad yo soy la muerte ; soy su testigo, su memoria, soy su mejor encarnación ». ⁴⁹⁰

Il s'opère alors une inversion notable : celui qui a réussi à échapper aux bourreaux ne peut pas échapper à soi-même. Comme Enrique Ossorio, Belano décide alors de se suicider. Pour se suicider, il s'engage en tant que reporter de guerre pour un petit journal espagnol. Il s'impose l'identité de suicidé de la société qu'emploie Henric à propos de Antonin Artaud. Urenda raconte :

Su historia era bastante incoherente. Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo, ya se sabe que mi generación leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieron las tripas (no es una disculpa, no es una disculpa en el sentido que ustedes creen, para el caso no se trata de juzgar las lecturas) ⁴⁹¹.

Cette forme de mourir restitue l'homme à sa place. Belano, Rimbaud, Bolaño. Martyrs. Comme Rimbaud, Belano cherche l'issue en Afrique ⁴⁹², à Luanda, d'abord, puis à

⁴⁹⁰ Ricardo Piglia, *RA.*, *op. cit.*, pp 48-49. « Plus rien n'est souvenir pour moi : tout est présent, tout est là. Et c'est seulement quand je rêve que je puis me souvenir, ou avoir des remords'. [...] 'comment quelqu'un peut dire que j'attends la mort ?' dit le Sénateur. 'Comment quelqu'un peut-il dire cela, alors qu'en vérité, je suis la mort ; je suis son témoin, sa mémoire, je suis la meilleure incarnation'. », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, pp 48-49.

⁴⁹¹ Roberto Bolaño, *LDS*, *op. cit.*, p. 528. « Son histoire était assez incohérente. D'un côté j'ai tiré la conclusion qu'il n'en avait rien à faire de la vie, qu'il avait obtenu le travail pour avoir une jolie mort, une mort hors norme, une imbécillite de cette farine, on sait bien que ma génération a lu Marx et Rimbaud jusqu'à la nausée (ce n'est pas une excuse, ce n'est pas une excuse dans le sens que vous croyez, dans ce cas il ne s'agit pas de juger les lectures) », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 760.

⁴⁹² Ricardo Cuadros confirme le parallèle Rimbaud – Belano, présent aussi dans les multiples références de Bolaño au poète français, en particulier dans *Le Gaucho insupportable* que nous avons évoqué auparavant. Comme Rimbaud, Belano fuit la Catalogne aussi à la suite d'un conflit avec un critique littéraire dont les commentaires négatifs sur son œuvre vexent le chilien qui le défi, alors, à se battre en duel. Entre les faits politiques en Afrique et les faits littéraires en Espagne se crée ainsi un lien qui accentue le paradoxe dans le récit biographique du personnage. Voir : « La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes* », Fernando

Liberia. Il risque sa vie pour à peine quelques sous ; néanmoins, autant il cherche le risque, autant il protège son corps. Il se soigne : il prend des médicaments, « una vez lo acompañé a una botica de Luanda buscando algo que se pareciera al Ursochol, que es ácido ursodeoxicólico y que más o menos le mantenía abierto su colédoco esclerosado o algo así, y Belano en estas lides se comportaba más bien como si su salud le importara mucho [...], y yo me puse a reír y pensé este compadre tiene ganas de vivir, qué va a querer morirse⁴⁹³. »

Belano souffre de pancréatite. Son corps est un lieu sinistré, comme sinistre est l'idée de se tuer. Alors que Urenda fait des allers-retours entre l'Europe et l'Afrique, Belano reste en Afrique, car il n'a plus les moyens de rentrer en Europe. Il devient, d'une certaine manière, l'Afrique même. Il apprend à communiquer avec les autres, il apprend les usages locaux ; par un effet de mimétisme, il se fait un avec l'histoire de ce continent meurtri.

Entre Jacobo Urenda et Belano se tisse une série de rencontres et égarements.

Urenda craint le pire, mais finalement il retrouve Belano, le Belano africain :

Pero yo entonces lo vi tan fuera de este mundo que dudé que se acordara de nada, y menos de mí. Con esto no quiero decir que estuviera muy cambiado, de hecho no estaba *nada* cambiado, era el mismo tipo que yo había visto en Luanda y en Kigali, tal vez el que había cambiado era yo, no sé, lo cierto es que pensé que nada podía ser igual que antes y eso incluía a Belano y su memoria⁴⁹⁴.

Moreno, coordinador : *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Centre de Recherches Latino-Américaines / Archives, Université de Poitiers – CNRS, 2005, pp 159-164.

⁴⁹³ *LDS*, p. 528. « [...] une fois je l'ai accompagné dans une pharmacie de Luanda à la recherche de quelque chose qui ressemblerait à de l'Ursochol, qui est de l'acide ursodéoxycolique et était ce qui plus ou moins maintenait ouvert son cholédoque sclérosé ou quelque chose comme ça, et Belano dans ces batailles-là se comportait plutôt comme s'il tenait beaucoup à sa santé [...], et je me suis mis à rire et j'ai pensé ce gars-là a envie de vivre, pas question pour lui de mourir », *Les détectives sauvages, op. cit.*, pp. 760-761.

⁴⁹⁴ *LDS*, p. 541. « Mais moi sur le moment je l'ai vu tellement hors de ce monde que j'ai douté qu'il se souvienne de quoi que ce soit, et encore moins de moi. Avec ça je ne veux pas dire exactement qu'il ait été très changé, de fait il n'était en rien changé, c'était le même type que j'avais vu à Luanda et à Kigali, peut-être celui qui avait changé c'était moi, je ne sais pas, ce qui est sûr c'est que j'ai pensé que rien ne pouvait être comme avant et cela incluait Belano et sa mémoire », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 779.

Son corps malade ne paraît pas malade. D'ailleurs, Urenda a l'impression que Belano est sain. Fragile, mais sain, dit-il. De fait, s'il y a quelque chose qui différencie les corps de l'un et de l'autre, de ces deux exilés latino-américains, c'est qu'Urenda a les mains sales, tachées par le sang d'un journaliste français assassiné dans le combat, tandis que les mains de Belano « estaban immaculadas ». À partir de cette observation, le corps de Belano devient un corps sacré ; il ressemble un peu au Christ : il a les cheveux longs, il est maigre, il s'habille comme les Angolais, il est complètement austère : ne boit ni fume, mange très frugalement et n'a pas des rapports sexuels avec les prostituées que fréquentent les autres journalistes. De plus, sa voix a perdu toute sophistication, pour Urenda, « me pareció la voz de un campesino chileno ». Dans ces conditions, le Belano malade en phase terminale s'offre comme celui qui est capable de soigner les autres, en particulier Urenda, qui est terrorisé par la possibilité de mourir au combat, et López Lobo, un photographe espagnol de grand prestige qui, suite à la mort tragique de l'un de ses enfants, voit comment sa famille se défait et décide, comme le Belano malade, de venir chercher en Afrique la mort. López Lobo, à la fin du récit « Les détectives sauvages », est le dernier dépositaire de la parole qui guérit du Belano qui parle avec une voix de paysan chilien.

[...] estaba contando su historia, una historia sin pies ni cabeza, una y otra vez, con la particularidad de que a cada repetición resumía la historia un poco más, hasta que finalmente sólo decía : quise morirme, pero comprendí que era mejor no hacerlo. Sólo entonces me di cuenta [raconte Urenda] que López Lobo iba a acompañar a los soldados al día siguiente y no a los civiles, y que Belano no lo iba a dejar morir solo⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 547. « [...] il était en train de raconter son histoire, une histoire sans queue ni tête, encore et encore, avec la particularité qu'à chaque répétition il résumait l'histoire un peu plus, jusqu'à ce que finalement il ne disait plus que : j'ai voulu mourir mais j'ai compris que c'était mieux de ne pas le faire. Ce n'est qu'à cet instant que j'ai pris pleinement conscience que López Lobo allait accompagner le lendemain les soldats et non les civils, et que Belano n'allait pas le laisser mourir seul », *Les détectives sauvages, op. cit.*, pp. 787-788.

C'est bien la parole qui soigne, comme la parole divine qui soigne car elle donne sens à la vie. C'est une parole circulaire, « sans queue ni tête », « répétitive », une parole mythique dont le propre est qu'elle se défait en se construisant, tout juste comme la parole de Luciano Ossorio, l'illuminé. L'Idée qu'il annonce dans RA correspond à cette phrase capitale du roman de Bolaño : « j'ai voulu mourir mais j'ai compris que c'était mieux de ne pas le faire. » Le plein sens est toujours paradoxal.

À la fin, Belano part avec López Lobo, ce personnage saturnien qui se veut responsable de la mort de son fils. Belano l'accompagne dans sa souffrance.

Luego Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura⁴⁹⁶.

L'inoubliable

L'histoire de Belano s'achève là, dans cette image énigmatique de l'homme qui part à contresens, s'internant dans la forêt. Le retour de l'homme à la nature. Urenda rajoute quelques informations : dans la zone où les deux amis sont partis, « reina la calma » après la tuéerie, selon l'informe le responsable militaire. Que deviennent Belano et López Lobo ? Le roman n'en dit pas plus. Par contre, ce qui est clair c'est que Belano a traversé différents états de conscience, que sa « disgrâce » personnelle qui s'exprime à travers la maladie, lui restitue une santé différente. En quelque sorte, le contraire devient le contraire ; dans cette

⁴⁹⁶ *LDS*, p. 548. « Ensuite Belano s'est mis à courir, comme si au dernier moment il avait cru que la colonne allait partir sans lui, a rejoint López Lobo, il m'a semblé qu'ils se sont mis à parler, il m'a semblé qu'ils riaient, comme s'ils partaient en excursion, et ils ont traversé ainsi la clairière et puis ils se sont perdus dans les fourrés », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 789.

aporie, il faut lire les signes d'un roman de déconstruction du sens de la vie et du temps, car, si l'on se réfère à Bolaño, on apprendra que son principal souci, à la suite de ses graves problèmes de santé, était qu'il ne lui resterait pas assez de temps pour écrire ce qu'il comptait écrire. On peut échapper à la dictature, éventuellement on peut se retrouver avec soi-même, mais on n'échappe pas au temps.

Javier Cercas recrée cette tension dans *SDS*. Là, il n'est plus question de Belano, mais de Roberto Bolaño, l'écrivain chilien. Qu'a-t-il perdu Belano qui le pousse si fortement au suicide d'abord, puis à la vie ? Il a perdu la santé, c'est-à-dire il a perdu le temps d'écrire. Cercas reporte l'histoire de Bolaño malade :

Aquella mañana le había diagnosticado una pancreatitis, y, cuando el médico apareció por fin en su habitación y él pudo preguntarle, sabiendo cuál era la respuesta, si se iba a morir, el médico le acarició un brazo y le dijo que no con la voz con que se dicen siempre las mentiras. Antes de dormirse esa noche, Bolaño sintió una tristeza infinita, no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos, por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación –soldados muertos en guerras de antemano perdidas- a los que siempre había soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca [...].⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 152. « Ce matin-là on lui avait diagnostiqué une pancréatite et quand le médecin apparut enfin dans sa chambre et que Bolaño, connaissant déjà la réponse, put lui demander s'il allait mourir, le médecin lui caressa le bras et lui dit que non, de cette voix qui trahit immanquablement le mensonge. Cette même nuit, avant de s'endormir, Bolaño sentit une tristesse infinie, non parce qu'il avait la certitude de mourir, mais parce qu'il pensait à tous les livres qu'il avait projeté d'écrire et qu'il n'écrirait jamais, à tous ses amis morts, à tous les jeunes Latino-Américains de sa génération – soldats tombés dans des guerres perdues d'avance – qu'il avait depuis toujours songé à ressusciter dans ses romans, et qui resteraient désormais morts pour toujours, au même titre que lui, comme s'ils n'avaient jamais existé [...] », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 169-170.

Le sens de l'écriture

Dans le dernier livre publié de son vivant intitulé *Le gaucho insupportable*, Roberto Bolaño inclut « Littérature + maladie = maladie ». Bolaño réfléchit fondamentalement sur la poésie française du XIX^e siècle, « la plus haute poésie » où sont, dit-il, préfigurés les grands problèmes de la civilisation au XX^e siècle : « La revolución, la muerte, el aburrimiento y la huida pueden ser esos temas »⁴⁹⁸ Il s'arrête sur Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé, pour dresser un bilan qui, on le sait, est aussi son bilan personnel, celui de l'homme condamné. Il signale, comme Mallarmé, « [...] no sólo nuestros actos están enfermos sino que también lo está el lenguaje. Pero mientras buscamos el antídoto o la medicina para curarnos, lo nuevo [...], hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto. »⁴⁹⁹ Pour Bolaño, qui cite Canetti, « le plus grand écrivain du XX^e siècle », Kafka « comprendió que los dados estaban tirados [la métaphore de Mallarmé est un coup de dés n'abolira pas le hasard] y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre »⁵⁰⁰ Qu'est-ce que cela veut dire ? Pour Bolaño, « [...] hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier

⁴⁹⁸ Bolaño, Roberto, *El gaucho insufrible*, [version numérique établit par <http://biblioteca.d2g.com>], dans <http://losdependientes.com.ar/uploads/pk4l8cobjn.pdf> [consulté le 23 juin 2012], p. 64. « La révolution, la mort, l'ennui et la fuite peuvent être ces sujets ». *Le gaucho insupportable*, Paris, Cristian Bourgois Éd., 2004.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 70. « [...] que non seulement nos actes sont malades, mais que le langage l'est aussi. Cependant que nous cherchons le médicament pour nous soigner, le nouveau, [...] il faut continuer à passer par le sexe, les livres et les voyages, même s'il [Mallarmé] sait qu'ils nous mènent à l'abîme, qui est, d'ailleurs, le seul endroit où l'on peut trouver l'antidote ». *Le gaucho insupportable, op. cit.*, p. 164.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pp. 71-72. « [...] comprit que les dés étaient jetés et que plus rien désormais ne le séparait de l'écriture le jour où, pour la première fois, il cracha du sang ». *Le gaucho insupportable, op. cit.*, p. 165.

cosa, tal vez un método, con suerte : lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí. »⁵⁰¹ Il ne faut pas imaginer le devenir, il faut chercher dans l'existant qui est à la fois ce qui fuit. Dans cette perspective, on peut alors mieux comprendre la relation entre corps, mémoire et écriture, parce que, comme nous l'avons dit ici, les corps des personnages figurent le corps de la mémoire, la « cicatrice de l'inoubliable », comme l'appelle Walter Benjamin.

Dans *SDS*, il s'agit justement de cela, d'une part, suivant les idées de Bolaño dans *Le gaucho insupportable*, de reconnaître que la littérature agit au sein d'une société malade, qui perd ses repères, qui ne respecte pas ses citoyens. L'oubli des hommes qui ont laissé leur peau défendant cette société signale cette maladie, et le roman qui écrit ces noms dresse l'oubli et le fracture. Pour employer les termes de Carlos Fuentes, le roman peuple cette cicatrice avec les existences de ces personnes oubliées ; ainsi, les corps malades de Roberto Bolaño, Antonin Artaud et Franz Kafka représentent les corps malades de l'histoire tout comme les noms oubliés prononcés par Javier Cercas à la place de ces personnages constituent l'antidote qui est l'écriture du souvenir.

Cela se voit nettement dans la restitution que le personnage Javier Cercas fait des deux personnages contemporains : Rafael Sánchez Mazas, le phalangiste, et Miralles, le héros républicain. Entre ces deux entités antinomiques reposent les noms des oubliés, de ceux qui collaborèrent avec Sánchez Mazas dans sa fuite et de ceux qui défendirent la « civilisation » à côté de Miralles. Pour Cercas, la mémoire dans la littérature opère comme un système de couches superposées, telles que, suivant Paul de Man, Georges Poulet décrit

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 72. « il faut se lancer et se perdre pour se trouver de nouveau ou pour trouver quelque chose, peut-être un livre [...], peut-être un modèle, avec de la chance : du nouveau, ce qui a toujours été là. », *Le gaucho insupportable*, *op. cit.*, p. 165.

A la recherche du temps perdu.⁵⁰² Par l'effet de superposition de divers contenus, ce type de récit participe d'un mouvement rétrospectif et prospectif. En même temps qu'il énonce ses relations avec le passé, il déclare sa place dans le devenir. Il permet la coexistence de tous dans un système qui opère, revenant à Derrida, par de transferts : transferts d'information, transfert d'identités, transferts de langages.

Pensé : « Se acuerda por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo y Miquel Aguirre del suyo y Jaume Figueras del suyo y Bolaño de sus amigos latinoamericanos [...] : se acuerda porque, aunque hace sesenta años que fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos [...] ». ⁵⁰³

« Se souvenir » équivaut à « empêcher de mourir. » L'écriture, du point de vue de la mémoire, empêche de mourir les êtres importants, nos pères, c'est-à-dire, nos références.

Or, Miralles constitue la dernière marche de l'échelle, ayant survécu à la Guerre Civile Espagnole et à la Deuxième Guerre mondiale, son corps garde les traces de cette vie nomade et guerrière ; son corps est celui d'un monstre. Il représente, en plusieurs formes, la dernière occasion pour faire ce transfert d'information qui « empêche de mourir ».

Incorporándose un poco volvió hacia mí su corpachón de gladiador encogido por la vejez y me examinó con unos ojos verdes, curiosamente disparejos : el derecho, inexpresivo y entrecerrado por la cicatriz ; el izquierdo muy abierto e inquisitivo, casi irónico. Entonces advertí que el aspecto pétreo que había atribuido de entrada al rostro de Miralles sólo valía para la mitad devastada por la cicatriz ; la otra era viva, vehemente. Por un momento pensé que era como si dos personas convivieran en un mismo cuerpo. Un poco intimidado por la cercanía de Miralles, me pregunté si también los

⁵⁰² À ce sujet il convient de lire « Reading (Proust) » dans *Allegories of Reading*, de Paul de Mann, New Haven and London, Yale University Press, 1979. (pp. 57-78).

⁵⁰³ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 201. « Je pensai : « il se souvient de ses compagnons pour la même raison que je me souviens de mon père et Ferlosio du sien et Miquel Aguirre du sien et Jaume Figueras du sien et Bolaño de ses amis latino-américains [...] : il se souvient d'eux, décédés soixante ans plus tôt et pourtant pas encore morts, précisément parce qu'il s'en souvient », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 227.

veteranos de Salamina tendrían ese aire derelicto de viejo camionero atropellado.⁵⁰⁴

Ce corps à deux visages, c'est un corps squizoïde, tendu entre forces différentes. Ces cicatrices qu'il porte signent la rupture de l'homme moderne ; elles signalent les frontières entre la vérité et le mensonge. Son corps de soldat⁵⁰⁵ trace un trajet qui va de l'Espagne Républicaine à l'Espagne Franquiste, de l'Europe libre à l'Europe occupée par les nazis, du combattant désintéressé au père posthume, au soldat toujours oublié par l'histoire. Cet homme borgne et paralysé par une embolie, constitue la mémoire de la civilisation moderne, démocratique et libre que nous défendons et clamons. Il incarne un temps qui ne le reconnaît pas.

La rencontre avec Miralles complète la structure bancale du livre ; c'est par l'inclusion dans l'architecture du roman que les deux parties antérieures deviennent significatives. Non que l'histoire de Miralles complète en partie ou totalement les histoires racontées auparavant, mais son histoire montre les limites de l'histoire racontée par intérêt

⁵⁰⁴ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 184. « En se redressant un peu, il tourna vers moi son grand corps de gladiateur ratatiné par la vieillesse, et m'examina de ses yeux verts, curieusement dissemblables : l'œil droit, inexpressif et mi-clos à cause de la cicatrice ; le gauche, très ouvert et inquisiteur, presque ironique. Je m'aperçus alors que l'aspect rocailleux que j'avais tout d'abord attribué au visage de Miralles ne concernait que la moitié dévastée par la cicatrice ; l'autre était vivante, véhémente. Je pensai un instant que c'était comme si deux personnes cohabitaient dans un même corps. Un peu intimidé par la proximité de Miralles, je me demandai si les vétérans de Salamine auraient eu, eux aussi, cet air d'abandon d'un vieux camionneur abattu », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 207.

⁵⁰⁵ Michel Foucault étudie la figure du soldat dans *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. La description que Cercas fait de Miralles correspond à la description que Foucault fait du soldat du XVII^e siècle : « il porte des signes : les signes naturels de sa vigueur et de son courage, les marques aussi de sa fierté ; son corps, c'est le blason de sa force et de sa violence ». p.137. Miralles, comme ce soldat, est un soldat qui n'est pas encore façonné par le pouvoir moderne ; comme celui-là, Miralles refère à une société qui ne fabrique pas encore des « corps dociles », comme les définit Foucault. Il y a là une analyse à faire sur le caractère anachronique du soldat Miralles et du personnage Miralles, le vieillard, installé dans l'institution moderne et panoptique, pour utiliser les termes de Foucault, qu'est l'hospice où il se trouve. Il est en ce sens, dit-on, *divisé*.

personnel ou par simple curiosité historique. Le roman, avec l'histoire de Miralles, reste un roman bancal, parce que le propre du roman est son imperfection. Par delà cette imperfection, par Miralles, le lecteur s'initie à une autre forme de lecture, une lecture qui se fabrique dans la mémoire et non dans l'imagination, dans la rigueur de l'information telle que la pratique le personnage Roberto Bolaño qu'initie Cercas à Miralles et à cet art du « roman de mémoire. » SDS constitue donc une sorte de leçon d'apprentissage de comment on raconte une histoire, cette leçon peut se resumer à ceci : on raconte une histoire répétant sans cesse le récit, jusqu'à ce qu'il ne reste que l'essentiel. Le roman est la recherche de cette essentialité qui, pour Miralles est figurée par le transfert dans le discours de Cercas de tous les noms de ces combattants qui défendirent les sociétés démocratiques, ces combattants anonymes. De ce geste dépend le devenir historique. Autrement dit: la mémoire est un devoir historique, et l'histoire est un devoir de sens. Sans l'histoire le sens n'est pas possible. L'écriture de la mémoire donne sens à l'écriture, tout simplement.

CHAPITRE TROIS

Pour une nouvelle poétique de la fiction

1. Le document : du montage et de la citation dans *RA*, *SDS* et *LDS*

Réfléchir sur la relation entre l'histoire, la mémoire et l'écriture nous amène à réfléchir aux relations entre la littérature et la vie. C'est en tout cas ce qui ressort de la lecture de ces romans auxquels s'intéresse cette étude. Il y a un fil commun entre ces textes qui attire notre attention, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture : ces textes sont des biographies d'écrivains. *SDS* est la biographie de Sánchez Mazas, et l'autobiographie de Javier Cercas. *LDS* est la biographie de Cesárea Tinajero et la biographie de plusieurs écrivains contemporains, d'Ulises Lima et Arturo Belano, principalement. *RA* est l'autobiographie d'Emilio Renzi et la biographie de Franz Kafka. La lecture de ces biographies met en évidence les rapports entre le « réel » et le non réel, le possible et l'utopie, le vrai et le faux. Et elle montre les rapports entre la littérature et la vie, d'une manière singulière.

La biographie, il faut le souligner, n'est pas toujours « réelle » de même qu'elle n'est pas toujours « fictionnelle ». De plus, il ne s'agit pas d'une biographie que l'on pourrait appeler « générale », car la biographie n'est jamais générale. La biographie porte toujours sur quelqu'un, et met en jeu le singulier. Or, il y a un aspect « général », au sens de « commun », dans ce corpus de travail. Ces romans sont des biographies d'écrivains, et de ce fait, la tension entre le « réel » et la « fiction » acquiert une portée tout à fait particulière. La biographie des écrivains traite forcément de littérature.

Ces biographies nous donnent une version de la littérature en péril. Sánchez Mazas, l'écrivain phalangiste, contamine la littérature d'un ingrédient qui la rendrait indigeste : il est le sujet écrivain responsable également de l'horreur. Cesárea Tinajero écrit sans pratiquement laisser de traces, son écriture est à la limite de l'inexistant. Renzi et Cercas sont des écrivains inutiles. Ils essayent, mais ils n'arrivent pas à écrire, c'est au moins ce qu'ils déclarent, tout comme Franz Kafka, le grand écrivain du XX^e siècle, qui meurt en ayant la sensation que ce qu'il a écrit tout au long de sa vie n'a de valeur pour personne.

En somme, le roman qui traite de la biographie des écrivains traite aussi de la fin de la littérature, au sens où l'écriture littéraire ne serait plus possible, ou serait, tout simplement inutile. Dépourvue de sens, ce qui resterait de la littérature serait le « réel », le vrai, l'historique, l'incontestable. Chez Cercas, cette question se pose nettement quand il parle de « récit réel » ; chez Piglia, cela se présente au lecteur par la prééminence du débat sur l'histoire. Chez Bolaño, il nous paraît clair que la question est liée au devenir du sujet écrivain, ce que l'on pourrait appeler sa destinée nostalgique.

Sortir de la littérature pour pénétrer dans le réel est un mythe classique. Ricardo Piglia note ce lien intrinsèque. Pour lui « Esa tensión entre literatura y vida ha sido clásicamente, desde Cervantes, desde Flaubert, el tipo de debate que ha desarrollado la novela »⁵⁰⁶. Pour lui, « esa fantasía extraña de los escritores de dejar de ser escritores o de conseguir una experiencia que sea más intensa que lo que se supone que es la experiencia de la literatura » suppose que « la muerte de la literatura es ir hacia la vida ».⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción, op. cit.*, p. 172. « Cette tension entre la littérature et la vie a traditionnellement été depuis Cervantes, depuis Flaubert, le type de débat développé par le roman ».

⁵⁰⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción, op. cit.*, p. 172. « [...] la mort de la littérature équivaut à aller vers la vie ».

Les romans de Cercas, Bolaño et Piglia abordent cette question de manière paradoxale. « La novela es ese debate », dit Piglia, le roman incorpore cette limite où la littérature, dit Piglia, « meurt ». Mais la littérature ne meurt pas. Ceux qui meurent ce sont les écrivains. « Yo siempre digo en broma [...] que esta sociedad no inventaría la literatura si no la habría encontrado hecha. No se le habría ocurrido a la sociedad capitalista inventar una práctica tan privada, tan improductiva desde el punto de vista social, tan difícil de valorar desde el punto de vista económico ». Pour l'auteur argentin, la « crisis de los intelectuales como voceros, la figura dominante del especialista y del técnico, del periodista como ideólogo, ha desplazado por completo la tradición del poeta como vocero de la tribu »⁵⁰⁸. Le lieu réservé à la littérature, en Amérique Latine en particulier, a changé de manière radicale au cours du XX^e siècle. La littérature n'occupe plus de place privilégiée dans le débat, comme cela était le cas dans le débat sur la tradition moderniste américaine. La société, — explique Piglia —, « ha sacado la literatura del medio, y la ha sustituido por la televisión. Ha desplazado los lugares de la enunciación de la tradición intelectual y de sus problemas hacia la cultura de masas.⁵⁰⁹»

Les détectives sauvages focalise l'attention sur ce moment d'une manière très nette. Qui s'occupe de la biographie de ces écrivains, qui s'intéresse à leurs écrits ? La société moderne n'a ni les outils ni l'intention de regarder de près dans ces histoires pour en savoir

⁵⁰⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, op. cit., p. 172 : « J'ai toujours dit, en plaisantant, [...] que cette société n'inventerait pas la littérature si elle ne l'avait déjà trouvée toute faite. La société capitaliste n'aurait pas eu l'idée d'inventer une pratique aussi privée, aussi improductive du point de vue social, si difficile à estimer du point de vue économique » ; et *ibid.*, p. 173 : « (la) crise des intellectuels en tant que porte-paroles, la figure dominante du spécialiste et du technicien, du journaliste en tant qu'idéologue, a complètement déplacé la tradition du poète en tant que porte-parole de la tribu ».

⁵⁰⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, op. cit., p. 173 : « [...] la société – dit Piglia – a chassé la littérature du milieu, et l'a remplacée par la télévision. Elle a chassé les lieux d'énonciation de la tradition intellectuelle et de ses problèmes vers la culture de masse ».

plus sur elle-même. Ce que le lecteur découvre avec les détectives sauvages c'est justement la fragilité de ce débat qui oppose deux traditions : l'une, d'avant-garde, représentée par Lima et Belano, et l'autre, celle d'Octavio Paz. Au fond, ces deux traditions partagent, sans trop le savoir, la même destinée et le même conflit, qui est d'exister dans une société qui les repousse, tout comme elle a repoussé Cesárea Tinajero, vers le non-lieu. Avec la disparition de Lima, Belano et Paz, cette forme d'interpréter la littérature disparaît, au sein des préoccupations de la société moderne. Leur disparition, néanmoins, n'est en aucun cas définitive. « Quizás ahora que la literatura en ese sentido ha muerto » — écrit Piglia —, « se pueda, por fin, escribir. La muerte de Octavio Paz podría entenderse como la muerte del último que intentó conservar una función que la sociedad había perdido y la conservó a cambio de perderlo todo, a cambio de excluir la literatura para conservar la figura pública del escritor como ideólogo [...].⁵¹⁰ »

Le roman raconte cette disparition. Il porte les traces de cette perte. La mise en scène de ce conflit est égale à la mise en scène de son langage refoulé. Dans cette contradiction se déroule l'écriture de ces romans qui se situent à la charnière de ce qui existe et de ce qui n'existe plus.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 173. « Peut-être que maintenant la littérature est morte dans ce sens-là, il va enfin être possible d'écrire. La mort d'Octavio Paz pourrait être comprise comme la mort du dernier qui a essayé de conserver une fonction que la société avait déjà perdue et l'a conservée pour ne pas tout perdre, au prix d'exclure la littérature afin de garder la figure publique de l'écrivain en tant qu'idéologue [...]. »

1.1 Le montage du divers, un procédé contemporain

Le montage et la question du genre

En citant Tretiakov⁵¹¹, Ricardo Piglia ne nous indique pas seulement un chemin à suivre, mais aussi un chemin à conclure. Un projet semblable illumine le travail de Walter Benjamin et de Aby Warburg, dans le sens où l'un et l'autre interrogent les procédés épistémologiques des disciplines qu'ils étudient. Cette littérature, que nous appelons ici *contemporaine*, est aussi la scène de cette dispute qui met en doute les conventions. Les travaux critiques de Benjamin et Warburg illustrent bien cette problématique. *L'Atlas Mnemosyne* de Warburg et *Paris, capitale culturelle du XIX*, de Benjamin, éclairent les possibilités qui s'ouvrent dans une telle situation. Chez Warburg, l'idée de *survivance* parcourt la mise en place éclectique, mais finalement très cohérente, des images portant, c'est le cas de le dire, sur tout et sur rien. Chez Benjamin, le principe de la citation qui s'impose sur celui de l'élaboration personnelle du critique révèle que le travail académique est véritablement un chantier en construction. Dans les deux cas, le langage, les codes de communication de ce langage, sont visés directement.

Nous avons déjà dit que le propre du roman, en tant que genre, est d'être en changement perpétuel. Ainsi, la question n'est pas tant de savoir si le roman change ou s'il

⁵¹¹ Serge Tretiakov (1892 – 1937) est le théoricien constructiviste. Tretiakov et Bertolt Brecht tenaient une correspondance à partir de leur rencontre en 1931. Il fut persécuté par le fascisme et assassiné en 1939. Tretiakov traduit l'œuvre de Brecht en russe.

ne change pas ; la question qui se pose est : quelles sont les matières qui changent dans le territoire du roman. « Un género es un marco, y a la vez un género es una máquina narrativa. Me interesan mucho los géneros en este sentido y a la vez me interesa mucho una cuestión. ¿Cómo narrar los géneros? »⁵¹², se demande Ricardo Piglia pour justifier une littérature qui s'occupe d'elle-même.

Ce qui nous intéresse ici n'est évidemment pas le roman. C'est l'idée voulant que chaque narration corresponde, d'après l'auteur argentin, à une forme de narration. Que la constante n'est pas la forme, mais la narration : « comment narrer les genres ? »

Par ailleurs, Piglia affirme: « Todo el mundo viene pronosticando el final de la novela. Es probable que tenga un cierre. Lo que sucede es que habría que hacer la distinción de Benjamin : una cosa es la narración y otra la novela. La narración puede persistir aunque la novela deje de ser el género dominante. Lo importante es combinar narración con algo »⁵¹³

Nous n'allons pas dire que le roman est mort. Cela n'a pas d'importance, non seulement parce que nous ne sommes pas en mesure d'affirmer pareille idée mais surtout parce que les romans qui nous intéressent ici ne confirment pas une telle hypothèse. Ce qui est clair, c'est que Javier Cercas comme Piglia et Roberto Bolaño mettent l'accent sur cette notion de *montage*, au sens de *rassemblement*, dans *SDS*, *RA* et *LDS*. Il nous paraît évident

⁵¹² José Manuel González Álvarez cite Piglia. Voir : Sergio Delgado (comp.). *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1990, p. 30. « Un genre est un cadre, et il est à la fois une machine narrative. Les genres m'intéressent beaucoup dans ce sens et, en même temps, je m'intéresse à une question : Comment narrer les genres ? »

⁵¹³ Ricardo Piglia, dans « España lee a Piglia », en <http://www.intervoz.com.ar/2001>. « Tout le monde prédit la fin du roman. Et c'est probable qu'il arrive à terme. Mais il faudrait faire la distinction de Benjamin : la narration est une chose et le roman en est une autre. La narration peut subsister au delà du roman en tant que genre dominant. L'important est de combiner la narration avec quelque chose. »

que ces romans résultent d'une opération d'assemblage de pièces formellement différentes. Si le roman est le résultat d'un travail de montage, le montage n'est pas nécessairement le résultat du roman — en tant que genre —, de même que la narration n'est pas le résultat du roman — mais son défi.

La narration et le montage, de ce point de vue, aussi bien que la citation, sont les matières premières d'une pensée qui défie les formes établies, à savoir (et pour revenir à Warburg et à Benjamin) celles qui prétendent être les véhicules déterminants de la connaissance.

González Alvarez ne manque pas de signaler que Ricardo Piglia élabore une littérature partant de formes narratives historiquement conventionnelles. Non seulement il revendique le genre épistolaire et l'éminence des archives, mais il met en premier plan le dialogue philosophique comme procédé narratif pour constituer les liens entre les différentes composantes du texte. En outre, nous pouvons affirmer que le roman est le résultat du montage de ces trois composantes qui sont, a priori, des documents, et surtout des documents.

Le montage, la tradition et la narration

*Crítica y ficción*⁵¹⁴ de Piglia est, d'après González Alvarez, « un tratado de poética escrito bajo la forma ficticia de conversaciones reales o, dicho de forma menos enfática, un mapa de la realidad según la ve un escritor que está sentado en la mesa de un bar

⁵¹⁴ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001. La première édition date de 1986.

conversando con algunos amigos »⁵¹⁵. Cette description d'un des livres emblématiques de la pensée critique de Piglia explique bien comment la technique du montage est utilisée au service de ce qu'il appelle le narratif. Le langage critique est, comme le récit de fiction, l'objet d'une mise en scène ; cette mise en scène n'a pas uniquement un impact sur la forme, mais sur le contenu des éléments-objets du montage.

Les Soldats de Salamine organise une cartographie de documents sur la condition du héros, à partir de la constatation d'un manque qui est en fait un double manque : celui du père et celui d'une histoire. Javier Cercas choisit la limite comme le territoire approprié pour construire cette carte (« este mapa ») de la « réalité » littéraire dans laquelle il s'inscrit. Son roman extrait de l'obscurité des récits cachés ; ce faisant, Cercas déploie un ensemble de documents dissemblables, déterminant, paradoxalement, les fondations d'une littérature qui se veut achevée (ne serait-ce que par le fait que le roman a été publié, et que l'une des préoccupations du texte est certainement celle-ci). En organisant cette cartographie, Cercas évalue la portée de chaque histoire, en termes d'accomplissement formel et de contenu. Le titre du roman indique cette ambivalence. Est-ce un roman sur les soldats de la bataille de Salamine, est-ce une allégorie ? Le titre est une allégorie qui symbolise, *énigmatise*, un conflit primaire : le rapport entre un écrivain espagnol et la Guerre Civile. Ce conflit porte, en définitive, sur ce qui est dicible et sur ce qui n'est le pas, sur ce qui est correct et sur ce qui ne l'est pas. En somme, le texte se charge de rendre évident ce conflit. De fait, dès le départ, le narrateur alerte le lecteur sur la réception de ce livre, comme si ce livre était, tel

⁵¹⁵ González Álvarez, dans Sergio Delgado (comp.). *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro, op. cit.*, p. 30 : « [...] un traité de poétique écrit sous la forme fictive de conversations réelles ou, pour le dire d'une façon moins emphatique, une carte de la réalité vue par un écrivain assis à la table d'un bar et bavardant avec quelques amis. »

quel, un livre interdit, un élément provenant d'une zone obscure, la relation entre la littérature et l'histoire de la Guerre Civile. Le narrateur constate le phénomène, comme le ferait un critique d'art : « Algunos ingenuos, como algunos guardianes de la ortodoxia de izquierdas, y también algunos necios, denunciaron que vindicar a un escritor falangista era vindicar (o preparar el terreno para vindicar) el falangismo. La verdad era exactamente la contraria : vindicar a un escritor falangista era sólo vindicar a un escritor [...] »⁵¹⁶. Comme dans *RA*, le fil auquel vont s'agrafer les différents documents est bien celui de la littérature et plus exactement de la tradition littéraire, qui, comme nous l'avons déjà dit, est une tradition dans l'histoire politique. Ce fil en fait est un double fil ; sa force provient de cette tension. Cercas le dit encore plus clairement : « Quiero decir que esa moda surgió, en los mejores casos [...] de la natural necesidad que todo escritor tiene de inventarse una tradición propia, de un cierto afán de provocación, de la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida y de que por tanto se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona. »⁵¹⁷

Ce qui nous intéresse ici, dans la littérature qui parle de la littérature, porte sur l'impact que le montage a sur le statut des textes concernés, par rapport à ce qu'ils signifient. Il suffit de regarder la présence de Sergueï Tretiakov dans *Respiration artificielle* pour s'apercevoir que la question n'est pas innocente. La vie de Tretiakov est comparable à

⁵¹⁶ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 22. « Quelques ingénus, tout comme quelques gardiens de l'orthodoxie de gauche, ainsi que d'autres sots, déclarèrent sur un ton dénonciateur que défendre un écrivain phalangiste c'était défendre (ou préparer le terrain pour défendre) le phalangisme. C'était tout le contraire ; défendre un écrivain phalangiste équivaut à défendre un écrivain ». Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine, op.cit.*, p. 19.

⁵¹⁷ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 22. « Je veux dire que cette mode [celle d'écrire sur les écrivains phalangistes] surgit, dans le meilleur des cas [...] du besoin naturel que tout écrivain éprouve de s'inventer sa propre tradition, d'un certain penchant pour la provocation, de la certitude problématique que la littérature et la vie font deux et que par conséquent on peut être à la fois un bon écrivain et une personne exécration ». Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 19.

la vie de Maggi en ce qu'elle est faite d'une recherche qui met en cause ce qui est commun. Sa mort violente nous met devant une réalité ponctuelle : le travail intellectuel et si l'on veut, artistique, est aussi l'objet du fait politique... En citant Tretiakov à côté du dissident Maggi se crée une relation qui rend commune l'histoire de l'holocauste et celle de la dictature en Argentine.

La technique du montage est une forme de dispute. Dans les romans de Cercas et de Piglia cela se produit par rapport à la place de la critique et à celle de la création. « El escritor rinde tributo a las escrituras nucleares de la narrativa argentina contemporánea en términos de ficción, haciendo de los discursos crítico y ficcional elementos en principio intercambiables y las más de las veces reversibles »⁵¹⁸. L'important dans la critique c'est l'idée, et non pas si celle-ci est réelle ou non. S'il nous faut inventer des exemples pour raconter, pour expliquer un phénomène, il faut le faire, dit Piglia. Le roman est le continent de cet exercice. « Esta comunión casi inextricable entre crítica y ficción »⁵¹⁹ trouve ses origines dans les travaux de Benjamin.

À ce propos, González Alvarez note que dans *Sens Unique*⁵²⁰, « Benjamin propugna un perfil de crítica literaria muy flexible y fragmentaria con fronteras inherentemente inestables, excursiones líricas escoradas hacia la micronarración y un discurso crítico donde

⁵¹⁸ González Alvarez, dans Sergio Delgado (comp.). *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro, op. cit.*, p. 37 : « L'écrivain rend hommage aux écritures nucléaires en termes de fiction du roman argentin contemporain, en faisant des discours critique et fictionnel des éléments en principe interchangeables et la plupart du temps réversibles ».

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 34 : « Cette communion presque inextricable entre critique et fiction [...] ».

⁵²⁰ Walter Benjamin, *Sens Unique*. Précédé de *Une enfance berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, 1991.

ficción y autobiografía se cruzan con suma sutileza »⁵²¹. Les mêmes procédés que González trouve chez Piglia —« entrevistas ficcionales, casos falsos y aparentes paratextos » — le lecteur retrouve dans les œuvres de Bolaño et Cercas.

Les détectives sauvages, en effet, résulte de l'accumulation de faits autobiographiques et de témoignages de personnages réels et fictifs qui témoignent de l'existence de Cesárea Tinajero et des nouveaux réels visceralistes, Lima et Belano. Alors que Piglia invente une rencontre entre le jeune écrivain Kafka et le jeune peintre Adolf Hitler, Bolaño invente une rencontre entre le vrai poète Octavio Paz et le poète fictionnel Ulises Lima⁵²². Lima, on le sait, est l'alter ego du vrai poète Mario Santiago Papasquiaro, mais il est aussi et surtout un personnage de fiction qui se déploie dans le roman sans les contraintes du texte biographique. Inversement, la présence de Paz, le poète mexicain le plus renommé de tous, rend réel Ulises Lima. Lima, en présence d'Octavio Paz, devient historique, au sens épistémologique du terme, et la thèse sur le réal-viscéralisme proposé par García Madero devient vraie. Paz est le médiateur entre le possible et le vrai, entre le mensonge et le réel. De même, le contact d'Octavio Paz avec Ulises Lima le rend non-historique. Ulises Lima est l'élément par lequel l'histoire réelle d'Octavio Paz bascule dans l'hypothétique et l'improbable.

⁵²¹ González Alvarez, dans Sergio Delgado (comp.). *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro, op. cit.*, pp. 35-36 : « Benjamin soutient un profil de critique littéraire très souple et fragmentaire aux frontières instables, des sorties lyriques accorées vers le micro-récit et un discours critique où fiction et autobiographie se mêlent avec beaucoup de subtilité ».

⁵²² Plus loin, nous étudions le rapport entre ces deux poètes antagonistes, liés par un fil commun : ce sont eux qui préservent l'énigme essentiel, celui de la poésie, de la *poiesis*.

En nous proposant l'image unique de ce duo d'antagonistes, Bolaño ouvre les portes d'une troisième réalité, une réalité faite à la fois de ce qui est vrai et de ce qui est faux. De ce qui est certain et de ce qui est possible. Le roman, de par ces marques surdéterminées, pourtant, ne cesse pas d'être ce qu'il est à l'origine, « une machine narrative », pour reprendre les mots de Piglia.

Le montage comme outil de connaissance

Reprenant les écrits de María Fernanda Troya⁵²³, on peut dire que le montage chez ces auteurs est à la fois un outil de connaissance et d'expression, dans le sens où à travers le montage il est possible de découvrir ces objets sous un autre éclairage. Javier Cercas, il est clair, s'interroge sur le caractère du roman dans *SDS*, et de ce fait sur le caractère de la fiction ; à partir de ces approches critiques du roman et du concept de fiction, il élabore une hypothèse qui est à la fois un projet artistique et un projet épistémologique, celui du « récit réel. »⁵²⁴

Sur ce point, nous sommes en mesure d'affirmer que le débat sur le réel ou le fictionnel, chez Cercas, concernant le récit de fiction ou le récit dit *réel*, n'est autre, en termes d'histoire de la littérature, que celui de la littérature en relation avec la notion de « genre ». Cercas observe : «Literatura, pues. Y literatura mestiza. Más: gozosamente mestiza, igual que la de la novela. Porque, si no me engaño, toda buena crónica aspira a

⁵²³ M.F. Troya, « Montaje y memoria. U-NI-TY de Michael Schmidt a través del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg », dans M.F. Troya (ed.), *Arte y memoria, Actas del Coloquio Encuentros de la razón incierta*, Vol. I, Quito, Cinememoria, 2008.

⁵²⁴ Javier Cercas, *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado, 2005. p. 16.

participer de una triple condición: la del poema, la del ensayo y la del relato. Más humildes —o más incapaces—, las mías renuncian de antemano a las dos primeras categorías; en sus mejores momentos, propenden tal vez a la última. De hecho, acaso puedan leerse, una a una, como relatos. Como relatos reales.»⁵²⁵

Depuis les premières pages de *SDS*, il affirme la certitude de sa proposition, et par cette affirmation le texte qui suit se présente comme la formulation objective de cette vérité. Or, le lecteur se rend rapidement compte que cette formulation est rhétorique, qu'elle ne peut pas tenir la route ne serait-ce que parce qu'elle apparaît dans un contexte qui, par définition, n'est pas au sens strict « réel ». Néanmoins, l'hypothèse du « récit réel » que nous propose le protagoniste reste jusqu'à la fin du livre tendue comme un fil auquel sont suspendues toutes les pièces du puzzle, comme si le texte était effectivement un système d'exhibition d'objets plus ou moins pertinents. Le concept de « récit réel » est un concept de montage, tel que Troya le définit dans ses recherches sur Warburg, Benjamin et Georges Bataille. Le type de connaissance qui peut s'appréhender à travers le montage, tel que ces auteurs en font l'utilisation, naît des confrontations de fragments de la réalité, de documents divers, et permet d'appréhender des notions et de transmettre de l'information d'une manière très particulière.⁵²⁶

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 16 : « [C'est bien] De la littérature. Et de la littérature métisse. Ou encore : joyeusement métisse, tout comme celle du roman. Car, si je ne me trompe pas, toute bonne chronique prétend participer d'une triple condition : de celle du poème, de celle de l'essai et de celle du récit. Plus humbles – ou plus incapables –, les miennes désistent d'emblée des deux premières catégories ; dans le meilleur des cas, elles penchent peut-être vers la dernière. En fait, elles pourraient à la rigueur être lues, une à une, en tant que récits. En tant que récits réels. »

⁵²⁶ M.F. Troya, « Montaje y memoria. *U-NI-TY* de Michael Schmidt a través del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg », *op. cit.*

Le montage, comme *mise en suspens* de ces « fragments de la réalité » — que sont les documents cités — est médullaire dans cette démarche qui met en avant la question du narrateur, ne serait-ce que par le fait que le narrateur part d'une aporie : « ce que je suis en train de faire est unique » (le roman moderne comme expérience singulière, dans *SDS*), et d'une surdétermination : « ce que je suis en train de faire provient d'une certitude antérieure » (Renzi est un écrivain qui a déjà fait l'expérience du roman).

Aussi différentes soient-elles, ces deux démarches reviennent au même : montrer que la littérature est le moyen idéal pour parler de la littérature. L'*Atlas Mnemosyne* de Warburg opère de manière similaire : il n'est pas seulement un ensemble d'images, mais une image de l'ensemble de ces images, une image, qui plus est en changement perpétuel. Le montage de ces images nous permet de lire à la fois les images en tant que telles, les rapports entre ces images et les signes — qui sont aussi des images — qu'elles suscitent.

En définitive, nous ne savons pas si la thèse du « récit réel » est ou n'est pas consistante, parce que nous ne savons pas ce qu'elle signifie, car les arguments et les informations que le texte nous offre sont essentiellement contradictoires. Est-ce une boutade ? Peut-être. Ce qui compte sans aucun doute est le trajet que le lecteur a fait en poursuivant la ligne de montage que cette proposition théorique a permis de mettre en œuvre. Le montage implique donc une forme qui est fondamentalement une forme de connaissance à savoir, un rythme de lecture. Si le roman contemporain est l'objet du montage, il l'est dans le développement d'un type de connaissance, mais non pas en tant que genre, en tant que dispositif. Lire un texte qui est une citation ininterrompue n'a pas d'égal dans la lecture d'un texte qui prétendrait ne pas être une citation ininterrompue. Le

texte qui ne se veut pas singulier, donc inédit, signifie du point de vue de la connaissance *autrement*. Cependant, il y a un élément en commun entre ce texte et celui qui se veut singulier, c'est que les deux textes témoignent d'une tension unique, cette tension n'est pas celle de la fiction ni de la réalité, mais celle de la narration.

1.2. Le roman comme archive documentaire

L'écriture et la citation

« Tout est citation », nous dit Ricardo Piglia, et cela ne garantit rien⁵²⁷. Jacques Derrida nous dit qu'il n'y a pas de hors texte⁵²⁸. « Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault⁵²⁹ que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos »⁵³⁰, dit-il ; pour Piglia, « las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas »⁵³¹. Pour lui, la littérature ne précède pas un phénomène quelconque, « elle est un effet »⁵³². Le discours de la littérature, aussi bien que le discours politique, fait partie de la vie sociale. Le défi du discours est directement lié à la société dans laquelle il opère.

Dans *Respiration artificielle*, Piglia poétise ce postulat en accumulant des textes (des documents) élaborés au cours d'un siècle. L'ensemble de ces textes, signés par

⁵²⁷ La citation dans *RA* est à la fois méthode et thème. Le roman qui s'occupe de la tradition littéraire reprend la question de la citation pour établir l'ambiguïté de la tradition. Il n'y a pas que le discours officiel. « Les barbares ne savent pas lire le français. Ou mieux : ils sont barbares *parce qu'ils ne savent pas lire le français*. Et Sarmiento le leur fait observer : c'est pour cela qu'il commence le livre avec cette anecdote [...]. Mais il se trouve que cette phrase écrite par Sarmiento (à l'école, *las ideas no se matan*) et qui, pour nous, est de lui, n'est en fait pas de lui, c'est une citation. Sarmiento écrit alors en français une citation qu'il attribue à Fourtol [...]. La phrase n'est pas de Fourtol, elle est de Volney. Ce qui revient à dire, dit Renzi, que la littérature argentine commence avec une phrase écrite en français qui est une citation fautive, erronée. » R. Piglia, *Respiration artificielle*, *op.cit.*, p. 130.

⁵²⁸ Voir Jacques Derrida, *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972.

⁵²⁹ Voir Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

⁵³⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p. 11 : « Je prends distance par rapport à la conception de Foucault selon laquelle on a tendance à considérer le réel presque exclusivement en termes de discours ».

⁵³¹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p. 11 : « [...] les rapports de domination sont matériels et sur eux sont établis des rapports discursifs ».

⁵³² Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p. 11 : « [...] ella es un efecto ».

différents auteurs, constitue un roman qui se présente à la fois comme un discours en construction et comme une archive documentaire. Javier Cercas, dans *Les Soldats de Salamine*, confronte le lecteur au bureau de l'écrivain. Sur ce bureau — celui du journaliste et apprenti écrivain —, nous trouvons des documents rédigés par divers auteurs ; il y a aussi bien des lettres que des articles journalistiques, des morceaux de livres publiés et même des facsimilés de feuilles écrites par des auteurs parfois « réels » parfois apocryphes. Et il y a, enfin, deux livres qui se confondent l'un dans l'autre, signés par le même auteur. Ce[s] livre[s] n'est [ne sont] autre[s] que *Les Soldats de Salamine*, le roman « bancal » que Cercas a rédigé (et qui constitue le deuxième chapitre du roman) et le roman proprement dit, qui parcourt toutes les pages que le lecteur découvre à l'appel de l'auteur Javier Cercas. *Les détectives sauvages* de Roberto Bolaño ne fonctionne pas de la même manière, ne serait-ce que parce que le roman ne se présente pas — à la différence de *RA* et de *SDS* — comme la preuve (le document) d'un acte manqué, mais comme le résultat d'une enquête apparemment conventionnelle. Néanmoins, il est aussi un roman qui se fait dans l'accumulation documentaire dans le sens où il résulte de la présentation d'un journal personnel (celui du jeune poète García Madero) et d'un corpus de témoignages qui racontent, les uns après les autres, l'existence des enquêteurs qui sont Ulises Lima et Arturo Belano.

De prime abord, s'imposent deux évidences : le caractère fragmentaire de ces ouvrages et l'aspect, de ce fait, paralittéraire de ces romans. Ces évidences ne doivent pas, néanmoins, nous conduire sur une fausse route qui consisterait à appréhender ces procédés comme le résultat d'une quelconque formulation esthétique. La question de la fragmentation et de la mise en cause des frontières des genres littéraires n'a pas attendu la

fin du XX^e siècle pour révéler sa pertinence. Ce qui attire notre attention ici est lié à la volonté qui s'exprime au long de ses récits, une volonté qui, loin d'être définie, paraît indéniable. Dans *RA* et dans *SDS*, l'on peut vite partir vers un chemin sans issue: la volonté du roman, est-ce de nous montrer ce qu'est un « vrai roman », la « vraie littérature » ? Cette question, prise au sérieux, devient une question inutile et sottise. La vraie littérature n'existe pas : Cervantes le montre avec détermination dans *Don Quichotte*.

Si cela n'est pas la vraie question, quelle est-elle ? Probablement n'y a-t-il pas de vraie question. Au point où convergent les fragments et le récit romanesque (où ce qu'il en reste), tout ce qu'on peut dire c'est que ces textes forment des constellations qui provoquent des tensions parfois inattendues entre des éléments souvent extraordinaires. *Les détectives sauvages*, par exemple, nous met devant au moins deux interrogations qui découlent des constellations de récits que l'œuvre met en place : la première porte sur la narration, et la deuxième, sur le sujet du récit. En mélangeant l'histoire officielle — tout au moins celle que le lecteur connaît à priori — et l'histoire non officielle, Bolaño nous force à accepter la possibilité d'une troisième vérité, une vérité que ne serait identique ni à l'histoire officielle ni à l'autre histoire. Cette possibilité est plausible par le fait que le roman se présente comme un document qui n'est pas un roman, tout au plus comme un document qui fonctionne comme une archive de documents épars, comme un continent de documents divers, confondus par l'existence de divers fils conducteurs, plus ou moins légitimes, à savoir, l'existence canonique de quelque chose que l'on appelle la littérature et l'existence probable mais non historique de quelques personnages intéressés par la littérature.

Les Soldats de Salamine peut ne pas être lu comme un roman. Mais il peut l'être. Cette thèse sous-tend le récit à partir de la première page jusqu'à la fin du texte. Mais,

comme *LDS*, *SDS* est aussi un document fait de documents ; en cela, il est aussi une archive, ou si l'on veut bien, une sorte d'inventaire de documents qui portent sur un fait politiquement compliqué : la Guerre Civile espagnole et la place qu'elle occupe dans la mémoire sociale contemporaine. Cercas met le lecteur dans cette position équivoque, qui est celle du spectateur qui assiste au récit de l'horreur et qui l'admire. Par ce procédé, le lecteur devient responsable de l'histoire, de l'histoire officielle (celle que le pouvoir a construite soi-disant pour garantir le développement démocratique de la nation) et de l'histoire *indépendante*, c'est à dire celle qui s'impose comme un devoir éthique. Les documents que ce roman met en évidence nous amènent à appréhender cette responsabilité que la société partage entre les individus qui la composent (y compris le sujet écrivain) et les peuples (la communauté espagnole - européenne).

Dans *Conversación en Princeton* (Cuadernos de PLAS, Princeton University, 1999), Ricardo Piglia met en rapport le roman en tant que but non atteint, la biographie de l'écrivain et les archives : « Hay una construcción del sujeto [de l'écrivain] [...]. El sujeto es sacado de la normalidad y ese corte está secretamente ligado a su escritura. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir: el mejor escritor del siglo XX^e, quizá Kafka, no podía escribir. Ahí hay un mito. Es una cosa interesante. Estaba todo el tiempo diciendo que no podía escribir. Uno de los más grandes escritores [Macedonio Fernández] se pasó la vida sin publicar. ⁵³³»

⁵³³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, pp. 195-196 : « Il y a une construction du sujet [de l'écrivain] [...]. Le sujet est arraché à la normalité et cette cassure est secrètement liée à son écriture. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire : le meilleur écrivain du XX^e siècle, Kafka en l'occurrence, ne pouvait pas écrire. Un des plus grands écrivains [Macedonio Fernández] n'a rien publié de son vivant. »

Si *Les Soldats de Salamine* peut être lu comme le roman qui montre l'écrivain apprenti en conflit avec l'histoire de sa nation et sa propre mémoire, *Respiration artificielle* est le roman qui se présente comme un traité de ces questions. Les preuves que Piglia présente pour juger la question nous offrent un regard diachronique du sujet. Comme *SDS* et *LDS*, *RA* est aussi une archive, et peut-être plus particulièrement un musée. Un musée conçu à travers deux bâtiments : le premier est dédié aux documents du passé (*Si j'étais moi-même un sombre hiver*), le deuxième, de ce que l'on peut dire sur ces documents, directement et indirectement.

Le lecteur de *SDS* trouvera dans cette description une similitude avec le mode de fonctionnement de ce roman. La différence, — et à notre avis c'est une grande différence — c'est que dans le musée de Piglia les objets / sujets qui s'y présentent sont *conscients* de cet acte. En quelque sorte, *RA* nous indique que nous faisons partie d'un musée, et qu'il vaut mieux en prendre conscience. Autrement dit, que nous faisons partie de l'histoire, même de l'histoire telle qu'elle est racontée dans un musée : chacun représente quelque chose, chacun se représente à soi. Renzi représente Renzi, Maggi Maggi... L'histoire du comte Tokray⁵³⁴ illustre bien cela. Tokray est, comme tous les autres personnages, un exilé. C'est un aristocrate russe qui échoue en Argentine après la révolution bolchevique. Cinquante ans après, il devient un objet d'étude, anachronique, dépassé par les événements. Cette condition d'être dépassé lui donne, d'après lui, la possibilité d'être considéré pour représenter un rôle *effectivement* historique. « Yo mismo podría ser ese museo »⁵³⁵, dit-il,

⁵³⁴ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, pp. 120-128.

⁵³⁵ *Ibid.*, p.122. « Je pourrais être moi-même ce musée ». *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 121.

quand il envisage la possibilité de se montrer devant les jeunes générations pour qu'elles apprennent « [...] el valor de los viejos monumentos [...] »⁵³⁶.

Ce qui paraît une boutade, c'est en fait un des aspects centraux du roman : que faire avec la mémoire, que faire avec nous-mêmes ? Ce musée vivant nous touche aussi par le fait qu'il implique un usage affreux de l'histoire, et donc de nous-mêmes. L'histoire *spectacle* surgit au détriment d'une histoire autre. Le Comte Tokray n'est pas dupe : il sait que la mémoire est un objet de dispute sociale. Son existence extraordinaire, le fait que chez lui aient survécu les us et les faits d'une époque rend possible l'éveil d'une conscience historique. Or, « ce musée vivant », réaliste donc, n'est pourtant sans erreur. Ce qu'on apprend en lisant ce roman, c'est que la culture est l'objet d'une citation qui est toujours l'objet d'un système d'intérêts qui nous dépasse. Tokray, lui-même, représente une caste artificielle que quelqu'un a établi comme étant la norme. « En mi persistiría la memoria de ese tiempo feliz, cuando todos hablabamos francés desde la cuna, cuando nuestras institutrices eran francesas y aprendíamos el alfabeto en francés [...]. »⁵³⁷ Ce système est lié aux intérêts coloniaux, et il s'agit donc d'intérêts d'ordre culturel. Il faut s'intéresser au langage, et donc à la littérature, à l'histoire de la littérature pour déchiffrer le fonctionnement de ce système qu'il faut évidemment contester. Pour savoir ce que l'on veut (tel le révolutionnaire qui s'oppose à la dictature) il faut savoir d'où l'on vient, tel est le principe que le roman développe. Or, il faut comprendre le langage au sens le plus large du

⁵³⁶ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 121. « [...] la valeur des vieux monuments [...] » *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 121.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 122. « En moi persisterait la mémoire de cette époque heureuse où nous parlions tous français dès le berceau, où nos institutrices étaient françaises, où nous [les russes, sic] apprenions l'alphabet en français [...] » *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 121.

terme. Tokray en est la preuve. Il (son corps) est un dispositif de langage qui permet de lire le fonctionnement du système colonial. Reste que ce musée vivant, aussi réaliste soit-il, qu'il est, est aussi la preuve indiscutable du grand mensonge dans lequel on vit. La citation est le procédé ultime de ce fiasco.

La scène que nous citons ci-dessous illustre bien cette affirmation. Le comte Tokray s'éloigne et laisse Renzi et Tardewski continuer leur conversation (qui suit) ainsi :

Lo ve usted caminar, le digo a Renzi ; su modo de andar es como una cita mal empleada de las maneras que las institutrices francesas enseñaban a los jóvenes de la nobleza rusa, incluso a los hijos naturales de esa nobleza, como las más apropiadas a un caballero en el momento de atravesar un lugar público. El cuerpo erguido, ¿no es verdad ?, deslizando apenas los pies sobre la tierra. Una cita, entonces, de lo que un noble ruso debe pensar que es alejarse con dignidad. Una cita mal usada, le digo a Renzi, pero no una parodia.⁵³⁸

En effet, ce qui en découle c'est que la vérité en elle-même n'est pas déterminante. Dire, par exemple, que l'auteur du faux Quichotte est un faux José Martí « [...] (homónimo ajeno y del todo involuntario del héroe cubano) [...] »⁵³⁹ n'est peut-être pas le plus significatif. Au fond, il ne s'agit pas du vrai, ou du faux. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler à ce stade les limites de la fiction, et du coup, de la réalité. La littérature, il est clair, opère dans le vrai et dans le faux, et se nourrit à la fois de ce qui est possible et de ce qui est factuel. À l'heure de la publication de ces trois romans, cela n'est pas contestable. Le roman en tant qu'archive, contenant des documents divers, des citations et des thèses, est

⁵³⁸ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 125. « Vous le voyez marcher ? dis-je à Renzi. Sa façon de se déplacer ressemble à une citation maladroite des manières que les institutrices françaises inculquaient aux jeunes gens de la noblesse russe, y compris aux bâtards, comme étant les plus appropriés pour un gentilhomme qui traverse un lieu public. Le corps bien droit, n'est-ce pas ? Les pieds frôlant à peine le sol. Une citation, donc, de ce qu'un noble russe imagine être s'éloigner dignement. Une citation mal utilisée, dis-je à Renzi, mais pas une parodie. », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 125.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 127. « (homonyme lointain et totalement involontaire du héros cubain) ». *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 127.

un endroit qui permet de voir les limites du discours établi, qu'il s'agisse de la littérature ou de tout autre discours ayant la prétention d'exprimer une quelconque vérité.

Ainsi, l'intérêt de ces textes qui constituent des constellations de vérités ne serait autre que celui de faire la preuve de ces vérités. Tel que l'on peut imaginer un musée fait d'une manière ou d'une autre, et donc de raconter une histoire d'une manière ou d'une autre, l'on peut imaginer une littérature qui s'amuserait à raconter des histoires d'une manière ou d'une autre, à condition que les composantes de ces appareils symboliques fassent partie du phénomène de manière consciente. La différence entre une parodie et une vérité est cet « état de conscience ». Marconi, l'un des interlocuteurs de Renzi, lance cette formule qui illustre bien ce principe : « Porque la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con su propia disolución y cortejar su fin ». ⁵⁴⁰

Des personnages, des auteurs, des lecteurs

La logique du roman qui s'active comme une archive n'est pas celle du miroir. Les documents ne dialoguent pas seulement entre eux, mais au travers eux-mêmes. Le mot clé de l'archive n'est pas *inter*, mais *trans*⁵⁴¹. Cependant, il est utile de regarder aussi la

⁵⁴⁰ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 129. « [...] la littérature est un art qui sait prophétiser le temps où il sera devenu muet, qui sait s'acharner à sa propre dissolution et courtiser sa fin. » *Respiration artificielle, op. cit.* p. 128.

⁵⁴¹ « Maintenant, je suis tous les noms de l'histoire. Tous sont en moi, dans ce coffret où je garde mes écrits », déclare Enrique Ossorio à propos des documents dont Marcelo Maggi, un siècle plus tard, fera son héritage. *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 69.

méthode du dialogue *entre*, pour mieux comprendre comment une constellation ne peut se passer des aspects singuliers, et donc hétéroclites, qui la composent.

Dans *SDS*, l'apprentissage de l'écriture est un des fils conducteurs du récit, aussi bien que celui de la découverte historique. Mais, du point de vue des personnages, ce fil conducteur nous est donné par la présentation de plusieurs micro-constellations qui dérivent dans l'univers textuel : ces micro constellations sont, très souvent, des figures composées par deux éléments : le père et le fils, le jeune écrivain et l'écrivain expérimenté, le lecteur et l'écrivain... *LDS* propose une structure encore plus complexe. Bolaño, par exemple, met en œuvre des groupes d'individus qui opèrent comme des véritables entités psychologiques à côté des individus, par exemple. Néanmoins les particularités de ces deux romans partent d'une architecture qui leur est commune : le sujet n'est jamais un individu seul, il fonctionne toujours dans un contexte qui, constamment, le dépasse.

Respiration artificielle nous présente, par contre, des individus seuls. Les personnages sont tous protagonistes d'une aventure personnelle ; en ce sens, il s'agit de personnages romantiques, qui s'interrogent sur les raisons de leur existence sur terre. Tous faisaient partie de quelque chose de plus large, d'une famille, d'une structure sociale plus large, mais à l'heure où nous les découvrons ils sont seuls. Ils sont seuls, mais en situation de dialogue. Ce sont des sujets individuels qui dialoguent avec d'autres sujets. Tels les documents hétérogènes réunis par quelqu'un pour montrer leurs différences et leurs similitudes.

Ainsi, Piglia met face à face, au cours de son roman, deux personnages, qui sont en fait deux visages. À chaque fois, il met en situation ces personnages pour discuter de divers

sujets. Par exemple. Tardewski, le migrant polonais, face à Maggi, l'historien argentin, le subversif. Renzi, le jeune écrivain, face à Marconi, l'apprenti historien. Tardewski qui explique les théories de Maggi, qui explique, à son tour les théories d'Ossorio. Mais encore, Piglia met face à face deux réalités : Franz Kafka et Adolf Hitler, et deux états, celui de l'écrivain et celui du lecteur.

L'histoire de Tardewski et de Maggi est là pour nous rappeler l'histoire de Kafka et d'Hitler, l'holocauste. Tardewski n'est pas seulement le philosophe polonais qui incarne la persécution et la souffrance du persécuté, il incarne aussi la lumineuse tragédie humaine qui parcourt l'œuvre fictionnelle de Kafka. Tardewski représente le sujet kafkaïen, transposé en Amérique Latine. Il est, en quelque sorte, le signe d'un européanisme jusque là ignoré.

La tension auteur / lecteur y est aussi présente. Hitler et Kafka sont des *auteurs*, certes, mais y a-t-il une différence entre l'un et l'autre ? Deux personnes contemporaines peuvent-elles être complètement différentes ou complètement semblables ? En posant ces questions nous sommes amenés à nous interroger : quel est le rapport entre celui qui écrit et celui qui souffre, entre celui qui lit et celui qui tue ? La vie de Tardewski, le persécuté qui se sauve en Amérique Latine, en Argentine, constitue le récit du créateur qui devient copiste et de l'écrivain qui devient lecteur. Cette tension devient une dialectique, dans la mesure où *RA* relie l'histoire de la littérature avec des événements politiques. La littérature change, changeant ainsi l'écrivain et le lecteur. D'ailleurs, Piglia affirme : « Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los

que hacen cambiar el modo de leer. Todos nosotros trabajamos a partir del espacio de lectura definido por la obra de Macedonio Fernández, de Marechal, de Roberto Arlt.⁵⁴² »

Écrire l'histoire..., écrire la fiction

Tardewski est le trait d'union entre l'histoire de *là-bas* et l'histoire d'*ici* ; son histoire nous introduit dans notre histoire, l'histoire du mélange culturel, qui est aussi mélange historique. Confronté à une langue que Tardewski ne connaît pas, l'espagnol, « [...] empecé a anotar frases y textos de los libros que leía. Decidido a no escribir nada que yo mismo pudiera pensar, nada mío, ninguna idea propia [...] empecé a llevar una especie de diario de mi vida hecho con frases ajenas »⁵⁴³, Tardewski⁵⁴⁴, devenu personnage de Kafka, devient aussi l'incarnation du projet philosophique de Walter Benjamin, qui consiste à établir une histoire de la ville de Paris par une succession de citations. Une conclusion s'impose : nous ne sommes pas seulement nous-mêmes, nous représentons toujours

⁵⁴² Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p. 55. « Une écriture produit aussi des lecteurs et c'est ainsi que se développe la littérature. Les grands textes sont ceux qui changent la façon dont nous lisons. Nous tous travaillons à partir de l'espace de lecture défini par l'œuvre de Macedonio Fernández, de Marechal, de Roberto Arlt ».

⁵⁴³ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 185. « [...] [je] me mis à noter des phrases et des passages des livres que je lisais. Décidé à ne rien écrire que je puisse penser moi-même, rien de personnel, aucune idée propre [...] je me mis à écrire une sorte de journal de ma vie, fait de phrases d'autrui », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 183. Quelques lignes plus loin, Tardewski nous donne la clé de cette énigme : « Las copiaba del español que no entendía, de modo que era como reproducir un jeroglífico [...]. No era ésa una buena imagen de la situación del escritor kafkiano ? El copista de un texto propio que no se puede leer. », *RA*, *op. cit.*, p. 185. « Je les recopiai de l'espagnol, que je ne comprenais pas, si bien que c'était comme reproduire un hiéroglyphe. [...] N'était-ce pas une bonne image de la situation de l'écrivain kafkaïen ? Etre le copiste de son propre texte et ne pas pouvoir le lire ». *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁴⁴ « Je recus *Mein Kampf* d'Hitler dans une excellente et très rigoureuse édition critique, avec prologue et notes d'un historien allemand, Joachim Kluge, qui à ce moment-là vivait exilé au Danemark et était un ami, soit dit en passant, de Walter Benjamin. Ce fut *cette* édition-là, précisément, qui fit de moi ce que je suis, dit Tardewski. Cette édition, et la lecture dominicale du *Times Literary Supplement* », Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, *op. cit.*, pp. 195-196.

quelque chose qui peut aussi nous être étrange. Au seuil de ces deux « réalités » se déroulent les récits qui composent les romans de ce corpus d'étude.

Pour écrire l'histoire, il faut citer l'histoire, dit Benjamin⁵⁴⁵, nous rappelant que seule une lecture critique de l'histoire est capable de nous réintégrer dans la compréhension du temps. Son projet de recherche sur Paris, résumé par Michèle Riot-Sarcey, apparaît « sous la forme d'une constellation de citations dans laquelle l'historien se déplace, dans le temps, en quête de voies de passage vers l'actualité toujours changeante qui oblige l'observateur attentif à récupérer ces fragments pour en comprendre le sens, face aux nouveaux obstacles. »⁵⁴⁶

Les citations ne sont plus des objets d'appui mais des épreuves, au sens épistémologique du terme, et des opportunités. Imaginer un livre d'histoire fait de citations rend invisible la figure de l'historien ; de même, imaginer un roman fait de citations, rend invisible la figure du narrateur. Dans le fond, ce qui nous intéresse dans ces deux volontés iconoclastes, c'est bien le fait qu'en mettant en cause l'historien et le narrateur est mis en valeur ce que Benjamin appelle « les passages » qui communiquent un espace *dans* un autre espace, un regard *dans* un autre regard.

⁵⁴⁵ Voir notamment Walter Benjamin, *Paris, la capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Ed. Du Cerf, 2006, et "Sur le concept d'histoire" dans *Écrits Français*, Paris, Gallimard, *op. cit.*

⁵⁴⁶ Michèle Riot-Sarcey, « Penser l'histoire avec Benjamin » (pp. 81-95), dans Bernd Witte (dir.), *Topographies du souvenir, « Le livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 81.

Dans *RA*, cela est une condition essentielle du texte, il est question de montrer tous les temps comme étant un seul et unique temps, le temps contemporain. Il est clair que ce temps contemporain est en rapport avec un temps qui se manifeste en état de rupture, et qui est à notre sens celui de la culture. Le passage⁵⁴⁷ entre ces temps divers implique un passage complexe aussi au niveau syntagmatique. Les différences entre diverses scènes politiques sont le noyau des romans qui, comme *RA*, s'intéressent à la société moderne, celle qui, en discutant le sens de l'histoire, ne finit pas de dire le progrès comme sa mesure unitaire. « Le progrès ne se loge pas dans la continuité du temps mais dans ses interférences »⁵⁴⁸, dit Benjamin. De ce fait, s'installe une poétique qui conteste le roman comme un récit qui avance, de manière plus ou moins cohérente, vers une fin. Dans *LDS*, le journal de García Madero qui ouvre et clos le récit — situé en 1976 / 1977 — encapsule l'Histoire dans une histoire, disons, mineure, celle d'un écrivain apprenti. Les couloirs qui communiquent les différents témoignages du chapitre intermédiaire brouillent le chemin du temps qui progresse, effectivement, vers l'avant. De fait, le futur y est aussi encapsulé par un récit mineur, celui de Salvatierra, l'ami- témoin de la vie de Cesárea Tinajero. Le roman, dans ces différentes composantes, n'avance pas. Le roman n'explose pas, il est l'objet d'une implosion sémantique. Le résultat, en termes de documents qui intègrent le roman, est une construction faussement linéaire : les documents ne mènent pas vers quelque chose. Ces documents mènent, c'est le cas de le dire, « nulle part ». Ce que l'on appelle ici « nulle part » n'est pas un espace vide, au contraire, c'est un espace comblé par ces témoignages hétérogènes. Ce « nulle part » est en réalité un espace qui opère de manière analogue à la

⁵⁴⁷ « Le passage est une monade où l'on discerne des dimensions historiques ou sociales globales », explique Willem Van Reijen, dans « Expériences du seuil chez Benjamin et Heidegger », in *Topographies du souvenir...*, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁴⁸ Walter Benjamin, *Paris, la capitale du XIX^e siècle...*, cité par Michèle Riot-Sarcey, *op.cit.*, p. 95.

construction du temps. Le temps ne progresse pas. Le temps acquiert un volume sémantique, mais il ne conduit pas vers une certitude quelconque. *LDS*, *RA* et *SDS* ne découvrent pas la vérité. Ni Belano ni Renzi ni Cercas ne dévoilent de manière définitive une vérité ponctuelle. Le récit de leur quête sert tout simplement à problématiser quelques éléments de l'histoire et de la fiction.

Ricardo Piglia nous rappelle que nous agissons dans la vie, dans le concret, et que le concret est intimement lié au langage, d'abord comme action, et non comme signification. Ce faisant, Piglia insiste certainement sur le fait que le discours n'a d'intérêt que dans ses rapports à la vie et à la mort. *RA* est le livre sur les rapports mystérieux entre les discours et la vie. La même logique, les mêmes rapports mystérieux se retrouvent dans *LDS* et dans *SDS*, de manière plus ou moins semblable. Dans *LDS*, il ne faut pas aller trop loin pour s'apercevoir que le roman traite de cela. La forme du roman met en évidence ces rapports mystérieux. Bolaño emprunte le chemin du roman sans narrateur et du roman avec tous les narrateurs pour explorer ce mystère. De prime abord, *LDS* est un roman conventionnel, quelqu'un raconte quelque chose à quelqu'un. Le récit tient son unicité de ce fait. Mais cela ne dure pas longtemps. La partie intermédiaire du roman, *Les détectives sauvages*, met en crise cette unicité, puisque le roman, du point de vue de la narration, a explosé en morceaux. Non seulement on ne retrouve plus le narrateur que l'auteur nous a présenté au début, Juan García Madero, mais on retrouve un nombre majeur de narrateurs, plus ou moins reconnaissables. Et l'on se demande, à ce stade de la lecture, si le roman est bien un roman. Si ce n'est pas autre chose qu'un roman, si l'on n'est pas devant plusieurs romans à la fois, plusieurs journaux intimes.

La question du document est liée à cette problématique, en ce sens que le narrateur est une fonction du document. Chaque document, en quelque sorte, correspond à une voix : ainsi, le journal de García Madero est un document en soi, qui correspond à la voix du jeune poète. Et ainsi de suite.

Or, l'idée de la narration est à interroger. Est-ce qu'un « narrateur » équivaut à une « voix » ? Avons-nous assez d'une voix pour avoir un « narrateur » ? Walter Benjamin, dans *Le narrateur*, nous interroge sur l'actualité du narrateur dans « notre temps ». En étudiant l'œuvre de Leskov, Benjamin revendique la « distance » croissante qu'il y a entre le narrateur classique et « nous ». Et Benjamin va plus loin : « Ce point nous est ici prescrit par une expérience journalière. Elle nous dit que l'art de narrer touche à sa fin. Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens capables de raconter quelque chose dans le vrai sens du mot. De là un embarras général lorsque, au cours d'une soirée, quelqu'un suggère qu'on se raconte des histoires. On dirait qu'une faculté qui nous semblait inaliénable, la mieux assurée de toutes, nous fait maintenant défaut: la faculté d'échanger nos expériences »⁵⁴⁹. En somme, à l'histoire moderne européenne ne correspond pas un narrateur. Benjamin dit : « Avec la Grande Guerre un processus devenait manifeste qui, depuis, ne devait plus s'arrêter. Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient muets du front? »⁵⁵⁰

Il y a des histoires, mais, n'y a-t-il pas des narrateurs capables de les raconter ? Dans *RA*, l'exil linguistique de Tardewski dans la langue espagnole préfigure cette situation. Les trames de *RA* et de *SDS* se tissent autour de cette tension : comment dire la violence

⁵⁴⁹ Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Ecrits français, op. cit.*, p. 205.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 206.

fratricide qui est le sujet que Cercas explore ? Comment raconter la violence de l'État et le défi qu'éprouve Piglia ? Dans les deux cas, le rapport entre le discours et l'histoire est en conflit. Cela se traduit dans la formulation poétique de ces romans, formulation qui a au moins deux effets immédiats : mise en cause de l'unité narratologique du texte, mise en cause du statut du roman et de ses composantes. En somme, le texte qui s'occupe du non-dit s'élabore nécessairement dans un processus de déconstruction de ses conditions paradigmatiques.

LDS nous pose cette question de par sa formulation poétique. *LDS* peut-être lu comme le rassemblement de plusieurs voix, mais pas forcément de celle qui émane d'un narrateur. Le lecteur est voué à se demander qui a mis le journal de García Madero devant nous yeux ? Pourquoi ? Dans quel but ? De même qu'il doit se demander qui a réuni les voix qui parcourent la partie intermédiaire du roman et dans quel but ?

Il est clair que, dans le texte, l'auteur du journal de García Madero est quelqu'un qui s'appelle García Madero. Néanmoins, à la fin du roman, il s'avère que García Madero est invisible aux yeux de la recherche littéraire⁵⁵¹. Il n'existe pas et pourtant il est là. Ainsi se présentent deux alternatives : l'une, García Madero est un auteur qui n'en est pas un, et donc son journal n'est pas suffisant pour accomplir une œuvre littéraire, voire une œuvre historique ; l'autre, le texte de García Madero est un texte apocryphe et l'auteur, qui crée ce texte, se cache derrière cette identité illisible. Dans les deux cas nous trouvons un trait commun : ce qui compte n'est pas tant le fait de savoir si García Madero existe pour de bon

⁵⁵¹ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, section 26, pp. 550-551.

ou s'il n'existe pas, bien que cela soit important au moment de discuter de la valeur de l'écriture vis à vis de celui qui signe, mais ce qui compte, c'est la manière dont ce texte nous est donné. Pour le dire avec Jean Bessière, c'est dans ce jeu de médiation que se développe la lecture des documents divers qui forment le roman, dans la perspective contemporaine de Roberto Bolaño.

Voix, documents : témoignages des « vaincus »

La relation entre la voix apocryphe de García Madero et celle que le texte inclut dans la partie intermédiaire est une relation de parfaite ressemblance. En quelque sorte, le texte de García Madero est une citation de toutes les autres voix du texte, de même que les autres voix sont une citation de la voix de García Madero. Et c'est ainsi car l'une et l'autre voix sont des témoignages, des récits personnels et *non nécessaires* à l'histoire. Chacune de ces voix est substantiellement inutile du point de vue de l'histoire, de la grande histoire littéraire du Mexique, car elle porte sur des parias. Leur importance est de ne pas être primordiales. Un des meilleurs exemples est celle de Joaquim Font, le propriétaire de la voiture que les détectives, Lima et Belano, utilisent pour aller à la recherche de Tinajero. Font témoigne depuis l'hôpital psychiatrique, lieu emblématique du non-pouvoir. Sa voix résume cette condition des témoins refoulés par l'histoire officielle : « A veces lo mejor es el silencio. [...] Los patios de esta cárcel son los más idóneos para el silencio. »⁵⁵²

⁵⁵² Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 359. « Parfois il vaut mieux le silence. [...] Les cours de cette prison sont ce qu'il y a de plus approprié pour le silence », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 515.

Or, cette relation de ressemblance est un mirage. Ces voix dialoguent entre elles pour signifier le plus particulier de l'histoire, le plus individuel. Chaque voix est singulière et différente. En voici deux exemples frappants, faisant le portrait d'Arturo Belano :

Piel Divina :

Pancho es duro. Mi carnal Moctezuma es duro. Yo soy duro. Belano sólo lo parecía, pero yo sabía que no lo era. ¿Entonces por qué no le di una madrina una noche cualquiera? Debió ser por respeto. Aunque él era menor que yo y siempre me miraba mal y me trataba como una mierda [...]⁵⁵³

Verónica Volkow :

La verdad es que parecían mendigos, desentonaban horribilmente allí, en la entrada del cine, entre gente bien vestida, bien afeitada, que al subir las escalinatas se apartaban como con miedo de que uno de ellos fuera a alargar la mano y a deslizarla por entre sus piernas. Al menos uno de ellos me pareció bajo los efectos de una droga. Creo que era Belano. El otro, creo que Ulises Lima, leía y escribía en los márgenes de un libro y al mismo tiempo canturreaba.⁵⁵⁴

De fait, la critique ne manque pas de décrire le style de Bolaño de manière admirative lorsqu'il s'agit de traiter de la capacité de l'auteur à rapporter les voix des uns et des autres dans leur spécificité la plus étonnante. Les péruviens s'expriment comme des péruviens, les jeunes, comme des jeunes, les intellos, comme des intellos : la tautologie n'est pas décorative, elle est ce qu'elle est. Les voix rapportées, comme dans les histoires de Truman Capote, comme les « vraies » voix, nous donnent la sensation d'être devant des enregistrements du « réel ». Cet aspect hyperréaliste, néanmoins, accroît le sentiment de

⁵⁵³ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 168. « Pancho est dur. Mon grand pote Moctezuma est dur. Moi, je suis dur. Belano avait seulement l'air de l'être, mais je savais qu'il ne l'était pas. Alors pourquoi je ne lui ai pas foutu une raclée une de ces nuits ? Par respect, certainement. Même s'il était plus jeune que moi et qu'il me regardait toujours de travers et me traitait comme une merde [...] », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 236.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 327. « La vérité est qu'ils avaient l'air de mendiants, ils juraient horriblement à l'entrée du cinéma, au beau milieu de ces gens sur leur trente et un, rasés de frais, qui grimpaient les marches et s'écartaient d'eux comme s'ils avaient peur que l'un des trois tende le bras pour le leur glisser entre les jambes. L'un d'eux au moins m'a semblé se trouver sous l'emprise d'une drogue. Je crois qu'il s'agissait de Belano. L'autre, je crois qu'il s'agissait d'Ulises Lima, lisait et écrivait dans les marges d'un livre et chantonnait en même temps », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 468.

tromperie, non pas parce que l'hyper réalité n'est pas plausible, mais parce que l'incertain, le bizarre se présente sous des habits qui ne nous sont pas habituels. La réalité prend alors des allures de l'absurde, de l'insensé, comme chez Samuel Beckett, où le concret devient la matière de notre déroute.

Nous avons bien dit que chaque voix est une citation des autres voix. Il est difficile d'imaginer une définition du dialogue plus précise que cela. En fait, qu'est-ce que le dialogue sinon une suite de citations qui s'enchaînent comme si cet enchaînement conduisait quelque part, ailleurs, et non au lieu même où il se développe ?

Le roman de Bolaño, dès lors, est à regarder comme on regarde un miroir ou encore, comme une mise en scène de plusieurs miroirs qui dialoguent entre eux : Piel Divina qui parle de María Font qui parle de Jacinto Requena qui parle de Joaquín Font qui parle d'Amadeo Salvatierra qui parle de Joaquín Font qui parle d'Andrés Ramírez qui parle d'Abel Romero...

Le mot « inter » devient inéluctable dans un système de par ces caractéristiques. Mais le mot « trans » l'est autant, car dans tous ces dialogues il y a un ensemble de thèmes, de personnages, de lieux, qui les transpercent, qui constituent leur « substance ». Deux noms propres portent cette substance : Ulises Lima et Arturo Belano. Tous ces dialogues sont faits de cette matière, la matière de ces personnages qui, eux, ne sont cités que de manière intermédiaire, car, en fin de compte, ils ne sont pas susceptibles, eux, d'avoir une voix indépendante de celle des autres, comme tous les autres personnages du roman ; ce qui nous porte à croire que le roman ne porte pas sur la narration, mais sur l'absence de

narration qui fait que, dans ce cas précis, les protagonistes, voire les héros, n'ont pas droit à la parole directe.

Ce jeu de médiation traverse le récit comme une énigme qui se déploie à la fois sur l'identité de celui qui raconte (Cortázar avance cette question dans *Le livre de Manuel*, où il est question de « celui qui sait ») et sur la nature de la narration. L'objet de l'intrigue, ainsi séparé en deux, conduit le lecteur à travers le récit comme si le récit était un labyrinthe transparent. Tous les rapporteurs, tous les témoins, directs et indirects, portent un nom propre, habitent un lieu, sont dans une situation tout à fait précise, apparaissent physiquement dans le récit, et pourtant ils ne sont pas les vrais protagonistes du récit. Pourquoi les protagonistes du récit, alors que tous ceux qui les entourent, ont été interrogés à leur sujet, pourquoi justement eux, les principaux acteurs de cette comédie / tragédie ne le sont-ils pas ? La substance de la présence est sa disparition. On le sait : Roberto Bolaño est un condamné à mort (ne le sommes-nous pas tous d'une certaine manière ?) alors qu'il écrit *LDS*. Mario Santiago Papasquiaro meurt en 1995, frappé par une voiture (comme Barthes d'ailleurs). Lire ce rapport entre la vie personnelle de Bolaño et celle Papasquiaro avec le roman n'est pas tout à fait satisfaisant, car le roman traite justement de la disparition. Le fait de ne pas citer directement leur voix nous confirme qu'il y a des voix qui ne peuvent pas être rapportées directement. Cette notion de perte, voire d'échec, est à la base de ce processus de déconstruction de la narration dans *LDS*.

Ce processus, pourtant, porte aussi des noms propres. Dans *LDS* le nom de Cesárea Tinajero est probablement le plus visible de tous, avec celui de Ulises Lima, poètes maudits, à la destinée incertaine. Tinajero, Lima et García Madero sont les fils qui tracent le

parcours des disparus. Mais les disparus, comme l'horreur, laissent toujours des traces. Avec Lima et Belano, le lecteur apprend que toute recherche est possible, même la plus absurde, et que toute recherche a du sens, même la plus étrange. Être présent ou ne pas être présent ne passe plus par la matérialisation de la voix dans le récit, mais par l'existence du récit de cette non matérialisation. Dans ce système, une dialectique opère de manière paradoxale. L'absent et le plus présent se valent. Rien n'est moins important.

Dans cette optique, le narrateur est à la fois un protagoniste et un médiateur des autres protagonistes. Telle est la situation, par exemple, de Javier Cercas dans le roman : il agit sur deux volontés parfois antinomiques, au niveau de l'action et au niveau de l'écriture. Mais il est aussi, et cela nous intéresse spécialement, une citation de lui-même, en ce sens qu'il fait figure de sa propre existence. Ce phénomène se retrouve aussi de manière explicite dans le fonctionnement du journal intime.

Le journal intime est à la fois un texte extérieur et un texte intérieur ; il est fait pour être lu et pour ne pas être lu. Un journal intime qui se rend publique est aux limites de l'anomalie. Le propre du journal intime est de ne pas être publique. Or, quand il le devient, en perdant sa condition d'être privé (intime), il devient un autre texte, un texte qui fait l'objet d'une médiation, il devient une citation. Et pourtant il est, mot à mot, semblable à lui-même ; malgré cette certitude, il n'est plus ce qu'il était. Toute citation est, au fond, une trahison de l'original.

Une mascarade, que Cercas définit ainsi :

¿Qué es un diario ? Se supone que un diario es un texto en que quien cuenta cosas es la persona que lo firma y en que las cosas que cuenta responden a la verdad de la experiencia del autor. Se supone, porque la realidad es distinta. La persona que narra en un diario—o por lo menos en un diario que aspire a la condición de literatura, que es la condición a la que aspiran todos los diarios— no es de hecho la misma que la que lo firma, sino una máscara que se pone el autor para contar elípticamente la verdad de su experiencia. No se escandalicen: *persona* en latín significa máscara, y la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Javier Cercas, *Relatos reales, op. cit.*, p. 197. « Qu'est-ce que c'est qu'un journal ? Un journal est supposé être le texte dans lequel celui qui raconte des choses est la personne qui le signe et dans lequel les choses qui sont racontées répondent à la vérité de l'auteur. Il est supposé être cela parce qu'en réalité cela n'est pas vrai. La personne qui narre dans un journal – ou du moins dans un journal qui prétend appartenir à la condition littéraire, qui est la condition à laquelle aspirent tous les journaux – n'est pas en réalité la même qui le signe, mais un masque que l'auteur se donne pour raconter la vérité de son expérience de façon elliptique. Il ne faut pas en faire toute un scandale : *persona* en latin signifie masque, et le masque est ce qui occulte, mais surtout ce qui nous dévoile ».

1.3. Le montage et la narration de fiction

L'ostranenie. Brecht et la fiction

Le roman contemporain s'occupe de cette distance sur laquelle Bertolt Brecht met l'accent au moment où l'idée de la disparition n'est plus un concept, mais une certitude. Cette idée, celle de l'*ostranenie*, est présente dans *LDS* de cette manière-là et signifie que toute chose est étrange à elle-même en ne cessant d'être elle-même. Peut-être pouvons-nous y voir la voie d'une recherche littéraire tracée par le sentiment que rien n'est jamais tout. Brecht explique le procédé en distinguant le théâtre bourgeois (qui *deshistorise* le sujet⁵⁵⁶) du théâtre historique.

Malgré ce maintien du réel, du vrai, de l'identité du comédien, la fiction prend forme. Cette confusion (le journal intime non lu par autrui et le journal intime lu par autrui) en est le spectacle. Sans ce protocole d'emprunt, le jeu ne serait pas possible. Le mystère que Bolaño nous propose sur la nature de la narration porte en réalité sur la nature du jeu de la représentation. Qui « prête » les différentes pièces du récit et qui a fait « l'emprunt » : voici deux manières complémentaires de se poser la question. Mais il y a encore une troisième perspective qui nous semble encore plus significative.

⁵⁵⁶ « Le théâtre bourgeois s'emploie à mettre en valeur ce qu'il y a d'intemporel dans ses sujets », écrit Brecht. « Sa représentation de l'homme s'en tient à ce qu'on appelle l'Éternel Humain. » Cette définition est, à notre sens, appropriée pour définir aussi le « roman bourgeois », qui confie son existence à un paradigme statique, celui de l'universalité et de la perfection. Voir Bertolt Brecht, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999. Titre original, *Schriften zum Theater*. Trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, p. 56.

Dans la perspective de Bertolt Brecht, il ne faut pas cacher la fiction en la donnant à voir comme un fait accompli. En montrant les méandres de la fiction et les appareils qui la parcourent — le montage —, on montre sa valeur intrinsèque. La valeur de la fiction est en rapport, certainement, avec ce que Brecht appelle « la conscience claire » du spectacle, de la fiction :

Si le comédien offre en même temps le spectacle d'une évidente maîtrise de soi, sa terreur en cet instant là (on lui annonce une nouvelle ou il découvre quelque chose) déclenchera l'effet de distanciation. Cette manière de jouer est plus saine et, nous semble-t-il, plus digne d'un être pensant ; elle exige une profonde connaissance des hommes, une grande expérience de la vie et un sens aigu de ce qui importe sur le plan social. Et il est évident que l'on a alors affaire à un processus de création, d'une essence supérieure même, puisqu'il est élevé à la hauteur de la conscience claire.⁵⁵⁷

Le spectacle n'est pas ailleurs, il est là. Quand le spectateur regarde les méandres de la fiction qu'on lui propose, la tension n'est pas placée uniquement sur les faits du spectacle, mais sur les relations que le spectacle entretient avec le contexte où il a lieu. Roberto Bolaño utilise ce procédé qui est un procédé de détournement et de déconstruction, pour nous rappeler que la littérature, et plus exactement, le roman, est une construction artificielle. Chaque fragment de *LDS* est un texte *en coulisses*, un document inachevé qui, ultérieurement, fera partie de ce que l'on appelle une œuvre littéraire.

En apparence, *Respiration artificielle* est un roman sur la tradition littéraire argentine. Lire *RA* ainsi est fructueux, mais insuffisant. Le roman sur la tradition n'est pas seulement le roman sur la tradition nationale, mais le roman sur la tradition du langage. Roberto Bolaño, tout au long de sa vie, a jonglé avec une idée qui est aussi une arme. Cette

⁵⁵⁷ Bertolt Brecht, *L'Art du comédien*, *op. cit.*, p 53.

idée n'est pas la sienne, mais c'est tout comme si elle l'était, car elle appartient à Nicanor Parra, qu'il vénère :

« los cuatro grandes poetas de Chile
« son tres :
« Alonso Ercilla y Rubén Darío »⁵⁵⁸

Cette arme est une forme d'*ostranenie*, elle signale une distance qui est, donc, un rapprochement. *Respiration artificielle* a lieu entre cette distance et ce rapprochement.

Nous pouvons en convenir avec Piglia, pour le dire avec Jorge Luis Borges, que tout est citation. La question est : comment tout est citation ? *RA* et *SDS* posent cette même question, pour nous parler de l'intime et de l'éthique. Avec Cercas et Piglia, nous nous demandons pourquoi les êtres humains sont-ils capables de choses terribles. Pourquoi une personne peut-elle devenir un assassin, mais pas n'importe quel assassin, un tueur en série, un terroriste. Ces romans, qui portent sur Miralles et Bolaño, sur Renzi et Tardewski, portent surtout sur Sánchez Mazas et Adolf Hitler. Voici une approche initiale.

Les deux romans, en explorant certains aspects de leur vie, plus ou moins connus, nous rapprochent de ces personnages meurtriers, auxquels l'on peut attribuer, sans doute, quelques-uns des chapitres les plus ignobles qui soient. *RA* et *SDS* ne s'arrêtent pas là, au contraire. L'un comme l'autre débouche sur des questions plutôt inattendues. Deux personnages, deux citations (au sens du terme qui sert à parler des comédiens dirigés par Bertolt Brecht) font figure de preuves du devenir incertain de ces récits qui s'occupent de la question de la méchanceté humaine : l'un, c'est Roberto Bolaño ; l'autre, Franz Kafka.

⁵⁵⁸ Roberto Bolaño, « Ocho segundos con Nicanor Parra », dans *Entre paréntesis*, *op. cit.*, p. 93.
« Les quatre grand poètes chiliens sont trois : Alonso Ercilla et Rubén Darío ».

Respiration artificielle est un roman sur Franz Kafka mais aussi un roman de Franz Kafka, le grand écrivain. Kafka, l'écrivain le plus important de notre temps, disent Piglia et Bolaño, est aussi une citation : la deuxième partie du roman de Piglia, *Descartes*, ne fait pas seulement référence au philosophe français, René Descartes, mais aussi à l'univers symbolique de Kafka. Kafka et les déchets, Kafka et la distance, l'étrangeté. Tardewski nous dit sur Kafka ce que Piglia nous dit sur Roberto Arlt : « Kafka manejaba el alemán como si fuera una lengua muerta, y su condición de bilingue, su pertenencia a la minoría de habla alemana en medio de una población mayoritariamente eslava, su situación desplazada y como ajena respecto al lenguaje »⁵⁵⁹. Et Tardewski conclut en citant le philosophe apocryphe Vazick⁵⁶⁰ : « Quiero hablarles de un escritor apenas conocido y que está llamado, sin duda, a ocupar, junto con Proust y Joyce, la trilogía decisiva de la literatura del siglo XX [...]. »⁵⁶¹

L'ostraténie comme distanciation

Parler du roman qui s'occupe de la tradition comme le fait Piglia est important si ce parler porte sur cette étrangeté là. Parler de cette tradition ne peut se faire que dans la reconnaissance de cette distance qui sépare l'un de l'autre, la frontière. Il y a deux types

⁵⁵⁹ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 179. « Kafka employait l'allemand comme une langue morte, et sa condition bilingue, son appartenance à la minorité de langue allemande au milieu d'une population majoritairement slave, sa situation déplacée et comme étrangère vis-à-vis du langage [...]. », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 177.

⁵⁶⁰ Vazick, précise Tardewski, « faisait partie du cercle de Prague » (*RA*, p. 177), un des groupes pionniers dans les études de sémiologie et de linguistique. Il ne faut pas rappeler que Roman Jakobson fut un membre actif de cette école, où fut produit le « manifeste structuraliste ».

⁵⁶¹ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 179. « [...] je veux vous parler d'un écrivain à peine connu et qui est certainement appelé, avec Proust et Joyce, à constituer la trilogie décisive de la littérature du XX^e siècle. », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 177.

d'intellectuels, ceux qui réussissent, et ceux qui échouent. Parmi ceux qui échouent, nous dit Piglia, il y a ceux qui s'occupent de « saboter l'élan des autres ». Leur regard est un regard *excessif* dans le sens où c'est un regard malsain. À ce regard correspond le concept d'*ostranenie* que Piglia cite pour nous parler de Brecht, de son lien avec le structuralisme russe. Voir Tretiakov, « [...] qu'en inventa la théorie de la *literatura fakta* »⁵⁶². La littérature — le roman — n'est pas « naturelle », c'est un artifice, dans les deux sens du terme : en tant que montage et en tant que guignol. Dans *Respiration artificielle* il faut lire ces deux aspects concrets qui attirent l'attention du lecteur sur le caractère *étrange* de la littérature par rapport au caractère non étrange de la nature. *Respiration artificielle* se veut le roman de cette différence.

La notion d'*ostranenie*, rapportée comme un synonyme du concept de *distanciation*, problématise la relation de la littérature avec le regard, ou plus exactement, de la littérature comme forme de regard. La *literatura fakta* est un instrument de navigation dans la nature des choses, mais elle n'est pas la nature même. On ne peut pas se contenter de dire la *nature des choses*, il faut porter un regard critique sur elle. Ainsi, Brecht argumente par rapport à la nécessité d'un art non bourgeois :

Dans la formulation de principes artistiques nouveaux et l'élaboration de méthodes de jeu nouvelles, il nous faut partir des tâches que nous impose notre temps, un temps situé à la jonction de deux époques historiques. Voici qu'une refonte de la société paraît possible et nécessaire. Tous les processus qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes seront étudiés, tout devra être observé du point de vue social. Pour sa critique de la société et sa relation historique des transformations accomplies, un théâtre nouveau aura besoin, entre autres effets, de l'effet de distanciation [...].⁵⁶³

⁵⁶² Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 156. « [...] qui a inventé la théorie de la *literatura fakta* », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 155.

⁵⁶³ Bertolt Brecht, *L'Art du comédien, op. cit.*, p. 59.

Quel type de regard porter sur le monde ? Un regard excessif, un regard contemplatif, complaisant ? Tretiakov, cité par Piglia, propose, au sujet de Brecht, dans sa théorie de la *literatura fakta* : « [...] la literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con el testimonio directo, con la técnica del reportaje ». ⁵⁶⁴ En somme, ayant décrit les romans qui nous intéressent ici, nous pouvons dire que ces romans confirment cette définition et qu'ils sont, donc, le reflet d'un regard « excessif ».

La (non-)citation du document brut

A ce stade, chaque élément de cette définition nous intéresse : en particulier la notion de « document brut » par rapport à ce qui est l'objet de la citation et ce qui n'est pas. En ce qui concerne *LDS*, on peut considérer, d'après nos remarques sur la nature du « narrateur », que tout le texte est un document brut. Le lecteur ignore qui a récupéré ces documents, qui a réunit ces témoignages, qui est le dépositaire de ces histoires. On ignore qui est le premier lecteur de ces documents. On ignore surtout cela. Et parce qu'on ignore l'identité de ce premier lecteur, ces textes sont des « documents bruts ». Nous sommes, nous devenons, au même instant de cette découverte, de cette aporie, les premiers et les derniers lecteurs de ces documents bruts qui font le roman. C'est à nous de décider ce qu'il faut en faire. Tombés dans le piège, nous ne pouvons que considérer ces « documents bruts » comme l'objet d'un roman, un roman qui peut être attribué à tout un chacun. À Juan García Madero, à Arturo Belano, ou encore à Roberto Bolaño.

⁵⁶⁴ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 156. « [...] que la littérature doit travailler sur le document brut, le montage de textes, le témoignage direct, la technique du reportage », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 155.

Un « document brut » est un document qui fait partie du désordre. Il est à peine codifié et il n'est surtout pas décrit dans le sens de l'Histoire. Ce type de document précède l'archive, qui est par définition ordre et sens. Le « document brut » est l'objet d'une *récupération*. Il existe aux limites de l'oubli et de la disparition. *RA* raconte le devenir des documents bruts en archives, puis en Histoire. Renzi, le myste, est le dépositaire ultime de papiers provenant du passé et d'une didactique de lecture de ces documents. Le roman de Piglia comporte ces deux aspects comme des éléments en tension. Au fond, comment doit-on lire un document historique ? Telle est la question qui se pose.

L'archive, comme l'Atlas, est une forme d'interprétation d'un ensemble de documents ; l'Histoire, elle, est une forme de lecture, ou plus exactement, une manière de la *subir*, si on revient sur les *Thèses* de Walter Benjamin. Marcelo Maggi, le disparu, transforme les documents d'Enrique Ossorio, de son fils Luciano et de son petit-fils, le père de son épouse, Esperancita, en un langage. Il récupère cette mémoire familiale et lui octroie un statut sémiologique. Ces écrits hétérogènes, hétéroclites, produits par différentes personnes dans le temps, deviennent l'objet de sa recherche personnelle ou encore, l'objet de sa vie. C'est bien par ces documents qu'il vit et qu'il disparaît car, comme lui, ces documents ont un deuxième lecteur, Oracena, le flic, personnage obscur de la police secrète de la *Junta* Militaire. Pour lui, ces documents cachent un message subversif ; celui qui touche à ces documents devient forcément un sujet dangereux pour la sécurité nationale. Il faut lire ce trajet statuaire comme le trajet du *devenir littérature*. Le propre de la littérature ne réside pas dans le fait qu'un document soit « fictionnel » — le roman vers l'avenir, d'Ossorio — ou que le document soit « réel » — la lettre d'adieu d'Ossorio, où il annonce son suicide —, la littérature est dans le parcours, où tant le document fictionnel que le

document factuel en viennent à former un « tout discursif ». La littérature s'occupe, malgré les apparentes certitudes, moins d'elle-même que de ce qui la rend possible ou nécessaire : le roman de Piglia est nécessaire à la fois en tant que continent — en tant qu'archive si l'on préfère — de ces documents, qu'en tant que récit historique — discours et pédagogie de lecture —, et, enfin, en tant que récit spéculatif. Ces trois aspects désignent sa condition d'être « littérature ».

Les détectives sauvages, qui se veut un roman sur la poésie, déconstruit le poème en matière visuelle, le rapprochant de l'allégorie. Le poème, dans *LDS*, se présente comme une forme de regard énigmatique et synthétique. D'ailleurs, dans *LDS*, le livre sur la poésie, le poème est pratiquement absent en tant que tel. Les personnages parlent des poèmes, s'y réfèrent, mais ils les citent à peine. De ceci se dégage un des aspects fondamentaux du roman : la poésie est une matière qui se défait. Cet aspect de la poésie constitue la matière du roman *Estrella distante*, où le poème, comme les personnes, disparaît dans l'air. Le poète Carlos Wieder, soldat de l'armée chilienne, écrit à l'aide de son avion des poèmes comme des nuages. Cette écriture éphémère contraste avec les faits dont Wieder, le poète criminel, est responsable, c'est-à-dire la torture et la disparition d'autres poètes dont l'écriture a aussi disparu. Le « document brut » n'est pas en toute rigueur un objet au sens concret, le « document brut » dans ces romans contemporains est l'objet d'une représentation métonymique : ces récits nous donnent seulement une partie des faits, qui indexent un univers complexe et brutal.

Cercas, dans *SDS*, nous propose un exercice aussi elliptique. Une fois que le narrateur décide de s'occuper de la biographie du poète-criminel qu'est Sánchez Mazas, la

question qui se pose est de savoir si le vilain peut aussi être un poète. Bolaño éclaire cette question largement dans *Literatura Nazi en América Latina*, où il s'occupe, comme Cercas, de la biographie de ces écrivains odieux. Dans *SDS*, l'écriture de Sánchez Mazas, en tant que « document brut » occupe une place déterminante. À la fin du chapitre consacré à sa biographie, le chapitre intermédiaire qui donne le titre au roman, Cercas cite ce sonnet de Sánchez Mazas intitulé « Sous le soleil antique » :

En mi ocaso de viejo libertino
y de viejo poeta cortesano
pasaría las tardes, mano a mano,
con un beato padre teatino.

Cada vez más gotoso y más católico,
como es guisa de rancio caballero,
mi genio impertinente y altanero
tornárase vidrioso y melancólico.

Y como hallasen para fin de cuento
misas y deudas en mi testamento,
de limosna me harían funerales.

Y la fortuna en su postrer atavio
ciñérame sus lauros inmortales
!por una Epístola moral a Fabio !⁵⁶⁵

En le citant, le narrateur constate que l'existence factuelle du poème de Sánchez Mazas n'épargne pas son auteur de ses responsabilités politiques, « [...] porque durante un tiempo Sánchez Mazas pagó con el olvido su brutal responsabilidad en una matanza brutal ;

⁵⁶⁵ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 139. « En mon crépuscule de très vieux libertin/ Et en ma vieillesse de poète courtois/ Je passerai mes soirées, ainsi je me vois, /Aux côtés d'un bienheureux père théatin. // Toujours plus catholique et de la goutte atteint/ Comme pour un gentilhomme suranné il se doit, / Mon génie impertinent et de bon aloi/ Fort ombrageux et mélancolique devient. // Et lorsqu'on me trouvera, quand j'aurai fait mon temps, / Des messes et des dettes dans mon testament, / D'aumônes mes funérailles on préparera. // Et la fortune, ma dernière rivale, / Mon front de ses lauriers immortels ceindra/ D'avoir fait à Fabio une épître morale », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, pp. 154-155.

pero también es cierto que, al ganar la guerra, quizá Sánchez Mazas se perdió a sí mismo como escritor »⁵⁶⁶.

La recherche pragmatique dans cette matière fragile est dérisoire. Penser le poème en tant que document brut sans tenir compte de cela est aux limites de l'erroné. En revanche, la recherche du document (du poème) sert de prétexte pour mettre en scène, à un deuxième niveau, le poète — le sujet écrivain. La quête du poème, la quête de la poésie, engage le récit de l'environnement où le poème existe, la société.

À la fin du roman, le lecteur de *LDS* ne peut pas citer le poème de Cesárea Tinajero, parce que le poème n'est pas l'objet de la citation ; néanmoins, le lecteur peut signaler, avec précision, le *lieu* du poème et l'histoire du poète ; dans *Estrella distante*, qui est le roman du Chili contemporain, cela est d'autant plus clair que le lecteur de poésie, qui s'avère être aussi le narrateur du roman qui témoigne de son histoire, est engagé par un détective privé pour déchiffrer l'identité de l'auteur de quelques poèmes. Le lecteur est donc appelé à découvrir l'identité d'un poète et, du coup, l'identité de l'assassin. Le lecteur participe ce faisant d'un procédé de justice, ou en tout cas, de vérité historique. Le poème est un indice, jamais un alibi.

De cette manière s'accomplit ce qui est à notre avis un des principes du roman contemporain, qui est non pas de « reconstruire » le récit — le parcours — d'un fait

⁵⁶⁶ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p.140. « [...] puisque pendant un certain temps Sánchez Mazas paya de l'oubli sa responsabilité brutale dans une tuerie qui ne le fut pas moins ; mais il est également vrai qu'une fois la guerre gagnée il se perdit peut-être lui-même en tant qu'écrivain », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 156.

quelconque, mais de mettre en évidence comment un fait quelconque signifie *ici et maintenant*. Sans ces romans, nous ne saurions pas que Sánchez Mazas, Cesárea Tinajero et Enrique Ossorio sont aussi responsables de ce monde.

Le document, le fragment, la finitude

Franz Kafka, « le plus grand écrivain du siècle », appartient au groupe de ces intellectuels qui échouent. Tel un reflet à l'inverse, Brecht postule : « La magie du « verbe », la transsubstantiation de l'acteur, le « destin » du héros, le « ravissement » du spectateur qui est « sous le charme » des événements, tout cela doit disparaître : l'art n'est pas lié à ce genre de choses. »⁵⁶⁷. Tout comme Adolf Hitler : voici la thèse féroce que propose Tardewski à Renzi, pour nous rappeler que le mal et le bien se côtoient toujours : « Kafka hace en su ficción, antes que Hitler, lo que Hitler le dijo que iba a hacer »⁵⁶⁸. Ce décalage, qui est à la fois une ressemblance, résulte déterminant : la différence entre l'un et l'autre réside dans le fait que Kafka meurt en silence, Hitler sème et dicte le malheur.

Franz Kafka meurt le 3 juin 1924. Au même moment, dans un château de la Forêt Noire, « Hitler se pasea por una sala de techos altos y paredes con vitrales. Se pasea de un

⁵⁶⁷ Brecht, Bertolt, *L'Art du comédien*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁶⁸ Ricardo Piglia, *RA.*, p. 210. « Ce que Hitler lui avait dit qu'il ferait, Kafka le réalise, avant Hitler, dans sa fiction », *Respiration artificielle*, *op. cit.* p. 206.

lado a otro y dicta a sus ayudantes los capítulos finales de *Mein Kampf*. Junio, 1924. Se pasea, el Führer, y dicta *Mein Kampf*. Kafka agoniza en el sanatorio de Kierling ». ⁵⁶⁹ »

Comment comprendre cette coïncidence abjecte ? Kafka, sur son lit de mort, raconte Tardewski, écrit. « [...] *solo* puede escribir. Se ha quedado sin voz. [...] Kafka, a quien la tuberculosis le ha tomado la laringe y ya no tiene voz, [...], y con la independencia que le confiere la proximidad de la muerte, dice : Siempre estoy hablando de la muerte y no termino de morir » ⁵⁷⁰. Et tranche : « [...] la diferencia [entre Kafka y Hitler] es siempre cuestión de pocas palabras » ⁵⁷¹. Cette différence est l'objet de *Respiration artificielle*, la respiration artificielle que l'on retrouve dans l'œuvre de l'écrivain le plus malheureux de tous, Franz Kafka. Piglia illustre cette différence en mélangeant la dictée de Hitler à ses aides, et les dernières paroles de Kafka, les unes après les autres, se suivant, non pas *comme* s'ils faisait partie de la même chose mais *parce qu'ils* font partie de la même chose. Le mal et le bien, mélangés dans le même document brut qu'est le roman artificiel, le roman qui montre cette vérité suprême. ⁵⁷²

Le roman de Piglia a plusieurs fins, tout comme *SDS* et *LDS*. Il se termine dès qu'il commence et va se terminer à mesure que la lecture avance. Se terminant constamment :

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 210. « Hitler déambule dans une salle aux plafonds très hauts et aux parois vitrées. Il déambule et dicte à ses aides les derniers chapitres de *Mein Kampf*. Juin 1924. Le Führer déambule, dicte *Mein Kampf*. Kafka agonise au sanatorium de Kierling », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 212. « Il peut seulement écrire. Il est resté sans voix [...], Kafka, dont le larynx est atteint par la tuberculeuse et qui n'a plus de voix, [...] dit avec l'indépendance que lui confère la proximité de la mort : Je parle toujours de la mort et je n'en finis jamais de mourir ». R. Piglia, *Respiration artificielle*, *op. cit.*, 208.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 212. « (...)la différence [entre Kafka et Hitler] ne tient jamais qu'à un ou deux mots », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁷² « L'effet de distanciation classique produit à un niveau plus élevé l'intelligence des choses. » B. Brecht, *L'Art du comédien*, *op. cit.* p. 73.

chaque fois qu'un document se termine, le roman se termine. Cette forme baroque, qui nous rappelle les thèses sur le baroque de Alejo Carpentier, porte un apprentissage sur la culture dite *globale*, en contraste avec la culture traditionnelle à laquelle Carpentier fait référence. La culture globale, celle de l'hyperréalité, de la saturation médiatique, s'achève dès qu'elle commence. Les documents que comportent ces romans sont noués par cette force et cette faiblesse. Ici, il ne s'agit pas tant de dire le retour aux origines comme un projet, tel que Nietzsche le formule, mais de subir autant qu'il faut la relation intime entre le tout et le divers.

SDS constitue un bel exemple de cette dialectique contemporaine, car dans ce roman Javier Cercas, l'auteur, prend un risque majeur du point de vue de l'histoire moderne de la littérature espagnole, en mettant au même niveau non seulement le récit journalistique et le récit romancier (Vargas Llosa l'avait fait et très largement dans *Historia de la Tía Julia y el Escribidor*), mais également le héros négatif et le héros positif dans le même espace conceptuel, la version taboue et la version idéale, comme si toutes ces options ne pouvaient exister qu'à condition d'être ainsi dites, défiant un principe positiviste central : l'homme est essentiellement bon, le devenir de l'homme est la joie.

Le baroque, dans cette perspective, n'est plus l'abondance d'éléments dans l'image, mais les relations turbulentes des éléments de l'image. Les relations contradictoires, les coïncidences insupportables (Kafka et Hitler partageant le même avis), le caractère hétérogène des éléments inscrits dans l'image (par leur forme, par le procédé de production dont ils proviennent) sont quelques-uns des éléments de ce baroque qui insiste sur une

vérité ultime : le roman est un montage hors norme. Ce n'est ni un collage du beau ni du nécessaire, mais un collage de *ce qui est*.

Les Soldats de Salamine illustre cette thèse, en ce sens que le roman se fait sur ce que le personnage découvre. Le « récit réel », tel qu'il est conçu par Javier Cercas, n'est pas, comme on pourrait le croire, seulement un récit qui défie le contenu de la fiction (en tant qu'imagination, que création) ; le « récit réel » est un récit qui se construit avec ce qui apparaît dans le cursus de son écriture, sans plus. Ce qui apparaît c'est bien un ensemble d'éléments divers, plus ou moins attendus, plus ou moins semblables à ceux que, à l'origine de la démarche d'écriture, le narrateur avait pu souhaiter. Le « récit réel » rend compte du décalage entre le récit voulu, et le récit obtenu. On n'écrit que ce qu'on peut écrire. On n'écrit jamais ce qu'on veut. C'est cela la réalité de la littérature — de l'action littéraire, pour le dire plus précisément.

Il serait illusoire de dire que le roman qui a plusieurs *finales* est un roman sans fin. Ce principe ressemble à l'idée que le champ du sens est interminable. La profusion de sens, de principes et de fins, ne produit pas nécessairement un univers illimité. Si le roman a plusieurs fins c'est justement parce qu'il est fait de plusieurs documents et que ces documents se terminent d'une manière ou d'une autre. Au contraire, le roman qui a plusieurs fins nous rappelle la valeur de la finitude. Chaque document est un continent limité qui, mis en relation avec d'autres limites, constitue un Atlas qui est à la fois l'ensemble de fragments qui le composent, la continuité de ces fragments, et chaque fragment.

L'idée de finitude est à la base du défi qui consiste à faire un roman composé de divers. Dans *SDS* cela est donné par le fait que l'ensemble des fragments qui le composent est un ensemble qui se présente comme le déchet de quelque chose, un résidu d'un ensemble majeur. Cet ensemble majeur est à son tour composé par les discours historiques établis et par la littérature dûment consacrée. *RA* est l'espace du déchet où sont réunis les lettres « incongrues » d'Enrique Ossorio et son roman qui se situe dans un temps ultérieur, le temps du lecteur ; ces deux documents défient la connaissance que le lecteur possède de l'histoire de l'Argentine — selon laquelle un personnage comme Enrique Ossorio ne peut être un héros mais un traître — et ils défient notre reconnaissance de la littérature comme un fait nettement illusoire car le texte littéraire d'Enrique Ossorio rend compte de l'histoire contemporaine argentine, celle de la dictature, que le lecteur reconnaît comme réelle et tangible. Sans ces éléments résiduels, le roman ne pourrait être ce qu'il est ; il ne pourrait pas exister ni comme défi ni comme objet. Il serait, tout simplement, une utopie.

Le roman utopique qu'Enrique Ossorio conçoit est le reflet du texte que Piglia écrit. *RA* est aux limites de l'existence du roman utopique d'Enrique Ossorio. Il n'est pas ce roman, mais justement parce qu'il contient des références à celui-là, il nous permet d'entrevoir ses caractéristiques, sa forme et son rythme. De fait, *RA* s'achève par une allusion à l'existence de ce roman qui n'est autre chose que l'ensemble de documents produits au cours du temps par les uns et par les autres. Le sens du roman ne surgit pas d'une évocation à l'infini, mais d'une concrétion matérielle très simple. Au fond, le roman traite de l'échange de documents résiduels, des documents qui ont traversé le temps, sans plus. Une autre fin du roman de Piglia est bien celle-là. Renzi, nous le savons depuis les premières pages du texte, veut rencontrer Maggi. À la fin du livre, cette rencontre entre

Renzi et Maggi ne se concrétisera pas. On aurait voulu que cela se fasse, mais cela ne se fait pas. Et pourtant, les portes se referment, l'intrigue se résout, car il s'avère que cette rencontre n'est ni possible ni nécessaire. En lisant le livre, nous apprenons avec Renzi que Maggi restera pour toujours un disparu. Nous apprenons aussi que la rencontre idéale n'est pas avec Maggi, mais avec les documents dont il a hérité, à savoir les documents rédigés par les hommes de sa belle famille, documents que Tardewski garde en son absence. Concernant cette intrigue, le livre se referme sur cette scène qui nous rappelle les contes enfantins, où le personnage est dépositaire d'un cadeau qui le transforme, le rendant significatif : « Por eso, dijo Tardewski, él me dejó a mi esos papeles para que se los entregara. Si no ha venido es porque, en el fondo, ya no era necesario. Más importante, dijo, fue dejar esos papeles, decidirse a abandonarlos y a elegirlo a usted para que los recibiera ».⁵⁷³

Défier la littérature et l'art, donc, comme un domaine infini, au sens de son potentiel symbolique et de sa forme poétique, suppose la restitution à la littérature d'un ethos qui n'est pas littéraire. Le texte, finalement, ne commence jamais. Renzi est le personnage par lequel s'illustre ce paradoxe. À la fin, alors qu'il ne rencontre pas son oncle, n'atteignant donc pas son objectif, il fait quand même deux gestes fondamentaux qui aboutissent à : tout d'abord quitter Buenos Aires puis devenir lecteur. Lui, qui commence le texte en nous parlant d'un roman achevé, devient, pour la première fois, lecteur, *le lecteur dernier* des documents anciens que son oncle, et père putatif, a étudiés pendant toute sa vie. La

⁵⁷³ Ricardo Piglia, *RA*, p. 217. « Voilà pourquoi, dit Tardewski, il m'a laissé ces papiers pour que je vous les remette. S'il n'est pas venu, c'est parce qu'au fond, cela n'était plus nécessaire. Plus important, dit-il, a été le fait de laisser ces papiers, de se décider à les abandonner et de vous choisir, vous, pour que vous les receviez », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 213.

rencontre avec la lecture est la limite concrète de cette écriture qui rend compte de l'existence de textes résiduels. Les dernières paroles de Renzi dans le livre sont les suivantes : « Tardewski s'est approché de la fenêtre. Le visage face à la faible lumière qui engraisaille l'air de la nuit. Il me tourne le dos. Il regarde dehors et dit que le jour commence à poindre, que bientôt ce sera l'aube.

«Está clareando, dice. Pronto va a amanecer. Yo abro una de las carpetas»⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ Ricardo Piglia, *RA*, p. 218. « Le jour point, dit-il. Bientôt ce sera l'aube. / J'ouvre l'un des classeurs. », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 214.

1.4 Aux frontières de l'écriture de fiction

L'infini, l'insuffisant, le dissemblable

L'histoire de cette coïncidence abjecte et inadmissible entre Kafka et Hitler se termine sur cette idée — composition centrale : de même qu'il n'y a pas de texte illimité, il n'y a pas non plus d'univers indicible. Tout est signifiable. Le mot est un récipient qui accepte l'ensemble d'éléments de l'univers, qui n'est pas infini. La rencontre entre Kafka et Hitler, qui figure l'existence paradigmatique du monde moderne, est l'occasion de discuter la thèse abjecte de l'indicible, tel que Hitler l'affirme dans *Mon combat*. L'absolu de l'indicible, de l'infini total, constitue le clivage philosophique qui sépare ces deux parallèles que sont le personnage Kafka et le personnage Hitler dans *RA* :

Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre. Riesgo mortal. En el castillo un hombre dicta, se pasea, y dicta, rodeado de sus ayudantes. Las palabras saturadas de mentiras y de horror, dijo Tardewski, no resumen con facilidad la vida. Wittgenstein vislumbró con toda claridad que la única obra que podía asemejarse a la suya en esa restitución suicida del silencio era la obra fragmentaria, incomparable de Franz Kafka. ¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para *entrar* en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella.⁵⁷⁵

⁵⁷⁵ Ricardo Piglia, *RA*, p. 215. « Parler de l'indicible est mettre en danger la pérennité du langage en tant qu'il est porteur de la vérité de l'homme. Risque mortel. Dans le château, un homme dicte, déambule, entouré de ses aides. Les paroles saturées de mensonges et d'horreur ne résument pas facilement la vie, dit Tardewski. Wittgenstein perçut clairement que la seule œuvre qui pouvait ressembler à la sienne dans cette restitution suicidaire du silence était l'œuvre fragmentaire, incomparable, de Franz Kafka. Joyce ? Il essayait de se réveiller du cauchemar de l'histoire pour faire de belles jongleries avec les mots. Kafka, en revanche, se réveillait tous les jours pour entrer dans ce cauchemar et essayer d'écrire sur lui », *Respiration artificielle*, op. cit., p. 211.

Le conflit est le propre de la vie culturelle. Comment parler de ce conflit ? Nous nous intéressons aux projets épistémologiques d'Aby Warburg et de Walter Benjamin⁵⁷⁶ avec les mêmes inquiétudes qui nous poussent vers l'œuvre littéraire de Bolaño, Piglia et Cercas. Quel type de regard porter sur le monde ? Dire la culture comme un domaine en conflit est le pas préalable pour dénoncer le *statu quo*. Le matérialisme historique, dans la vision de Benjamin, est seul capable de dénoncer l'aberration de la « vérité universelle ». Warburg, en élaborant son Atlas de la mémoire, comme nous le verrons plus loin, met l'accent sur les fractures qui caractérisent les objets culturels, les objets de l'histoire. Chez Warburg, tout est, comme dans les propos de Tretiakov, *différence*. Le dénominateur commun est cette fracture qui parcourt son idéal, qui est aussi l'idéal de Benjamin, d'exprimer le conflit qui nous fonde.

Le document en lui-même contient les signes de cette fracture. L'analyse poétique est insuffisante, et tout aussi insuffisante est l'analyse syntaxique. Les romans qui nous intéressent ici parlent de cette insuffisance dans la mesure où ils mettent en scène les

⁵⁷⁶ José Manuel González Álvarez étudie, entre autres, les références philosophiques dans l'œuvre de Piglia. D'après lui, Piglia « [...] reproduce cierta teoría de la narración que excede ciertos marcos convencionales del género » (« [...] réproduit une certaine théorie de la narration qui déborde certains cadres conventionnels du genre »), tel que Benjamin propose à propos des liens existants entre la critique et de la narration. *Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Ed. Perspectivas hispánicas, 2009, pp 36-37. González note : « El descubrimiento de Benjamin es temprano en Piglia, y podemos ubicarlo en 1963, momento en que es secretario de redacción de la revista izquierdista Liberación y tiene acceso a los textos del alemán a través de las traducciones que realizara Héctor Álvarez Murena por la revista Sur. En este contexto conoce al filósofo marxista argentino Carlos Astrada, las aportaciones críticas de Benjamin, Bertolt Brecht y de destacados teóricos de la vanguardia rusa como Tretiakov, Tivianov, Brik o Sklovski, que lee en traducciones italianas. » J. M. González Álvarez, *Formas híbridas...*, *op. cit.*, pp. 36-37. (« La découverte de Benjamin est précoce chez Piglia, il est possible de la situer en 1963, alors qu'il est secrétaire de rédaction à la revue de gauche *Liberación* et a accès aux textes allemands à travers les traductions réalisées par Hector Álvarez Murena pour le magazine Sur. C'est dans ce contexte qu'il fait connaissance avec le philosophe marxiste argentin Carlos Astrada, et qu'il découvre les contributions critiques de Benjamin, Bertolt Brecht, et de théoriciens de renom de l'avant-garde russe tels Tretiakov, Tivianov, Brik ou Sklovski, qu'il lit dans des traductions italiennes »).

limites du roman et de ses composantes. Un roman est un objet fini, nous l'avons déjà dit et il est, par sa finitude, un objet de rupture. L'Atlas est l'allégorie de cette rupture qui est le propre de la culture qui ne se veut pas universelle. Ce type de roman, en ce sens, est une forme d'Atlas, c'est-à-dire, un amas de formes diverses et hétérogènes. Nous traitons de cela dans la partie suivante de ce travail.

Écrire sur la mémoire et sur l'histoire suppose l'exploration du semblable et du différent. En lisant ces romans, nous apprenons que l'homogène n'est pas la matière du roman qui s'occupe de la tradition. Roberto Bolaño explore cette tension en montrant les écrivains dans l'Histoire. Comment réagit Octavio Paz à l'heure des événements de Tlatelolco ? Que peut-on attendre d'un poète français vis-à-vis des conflits coloniaux en Afrique, est-il capable de s'engager d'une manière ou d'une autre ? Arturo Belano, devenu journaliste de fortune, *utilise* les guerres en Afrique pour son bien personnel : au comble de la dérision, il cherche à y aller pour trouver la mort, incapable qu'il est de se suicider. Le mystère de ce conflit reste sans solution aux yeux du lecteur.

De fait, il n'y a pas d'histoire facile à raconter. Les histoires qui s'occupent d'explorer la différence et donc l'énigme individuelle, ne sont pas simples. *Les détectives sauvages*, nous l'avons déjà remarqué, s'achève à différents moments. Si on lit le roman depuis la perspective de Salvatierra, l'ami de Cesárea Tinajero, l'histoire se termine en janvier 1976 ; si on la lit depuis la perspective de Juan García Madero, en février 1976, ou si la lecture se fait suivant les yeux de Felipe Müller, en 1994, et ainsi de suite. Le lecteur avisé ne peut pas ne pas penser à *Marelle* (publié en 1963), de Julio Cortázar, qui se présente comme un « roman archive », construit par des séries de fragments, certes, mais

aussi, comme deux romans, « au moins », dit Julio Cortázar, qui commencent et se terminent à différents moments. L'auteur annonce cette particularité dès le commencement du livre :

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo.⁵⁷⁷

Comme *La Marelle*, *LDS* est un roman archive et comme *La Marelle*, *LDS* est un roman qui se termine et qui commence plusieurs fois. L'histoire d'Arturo Belano dans la ligne temporelle s'étend jusqu'en 1996 (alors que le roman est publié en 1998), et se situe, en termes de la narration, à Paris, dans la rue du Cherche Midi, dans un témoignage ultime qui nous renvoie en Afrique. L'Atlas n'est pas seulement documentaire, une image adossée à une autre image, un texte, à un autre texte. L'Atlas, tel que le présente Roberto Bolaño, est aussi littéral que le lecteur peut l'imaginer. L'Atlas de *LDS* correspond à l'Atlas que porte le titan sur ses épaules et apparaît comme une sorte de grammaire géographique, le dernier morceau de la phrase étant l'Afrique. Cela ne doit pas passer inaperçu dans un texte qui met en évidence l'un des aspects substantiels de la vie contemporaine, celui de la mobilité des êtres humains.

Alors que *RA* commence avec cette phrase choquante dans le contexte littéraire (« Y-a-t-il une histoire ? »), le dernier témoignage de *LDS* commence ainsi : « Es difícil

⁵⁷⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, Venezuela, Editorial Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 3.

contar esta historia. Parece fácil, pero si rascas un poquito te das cuenta enseguida de que es difícil »⁵⁷⁸.

Jacobo Urenda, l'ultime témoin de cette histoire, est photographe. Son témoignage l'est à deux titres, en tant que journaliste, et en tant qu'ami d'Arturo Belano. Le journaliste et l'ami intime, pour une fois, se confondent ici : le résultat en est un récit, si l'on peut dire, doublement vrai. Son témoignage, aussi, constitue un des fragments les plus étendus du roman, il s'étend de la page 526 à la 549. Ce témoignage ressemble étrangement à la nouvelle *Apocalipsis de Solentiname*⁵⁷⁹, de Julio Cortázar, où le narrateur, qui a fait un voyage au Nicaragua, se retrouve chez lui (le narrateur est bien Julio Cortázar...) et regarde les photographies qu'il a prises dans ce coin perdu au milieu de la guerre. Les images, par un fait inexplicable, se transforment en de véritables citations du conflit armé, alors qu'à l'origine c'étaient des images de tableaux naïfs peints par les enfants paysans de Solentiname. Les photographies des tableaux (des photographies comme des tableaux, car chaque tableau occupe toute l'image, explique le narrateur) deviennent des « vraies » photographies, des photographies sur la réalité, et non des photographies sur la représentation de la réalité. La nouvelle de Cortázar se termine à cette frontière, qui est à la fois la frontière qui sépare deux mondes, le monde insouciant de Paris et le monde bouleversant du Nicaragua.

Dans *LDS*, comme dans *Apocalipsis...*, cette distance culturelle et historique, géographique et personnelle, paraît insurmontable : «Yo viajo a África por lo menos tres

⁵⁷⁸ Roberto Bolaño, *LDS*, Section 25, Jacobo Urenda, rue du Cherche Midi, Paris, junio de 1996, *op. cit.*, p. 526. « Cette histoire est difficile à raconter. Elle paraît facile, mais si tu grattes un petit peu tu t'aperçois tout de suite que c'est difficile », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 757.

⁵⁷⁹ Julio Cortázar, "Apocalipsis de Solentiname", dans *Alguien anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1984.

veces al año, generalmente a los puntos calientes y cuando regreso a París me parece que todavía estoy soñando y me cuesta despertar, aunque se supone, al menos en teoría, que a los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como los demás⁵⁸⁰». Ce fragment qui ressemble tant à la nouvelle de Cortázar — à qui d'ailleurs le texte rend hommage (« [...] a los dos nos gustaba Cortázar, nos gustaba Borges [...] »⁵⁸¹) — met en abîme l'histoire de Cesárea Tinajero, comme si Arturo Belano était devenu (puisqu'il a emprunté sa destinée) Cesárea Tinajero, comme si le Liberia, ce pays déchiré et oublié de tous (sauf de l'horreur) était en tout et pour tout pareil au Nicaragua et au Mexique, enfin, comme si la destinée d'un poète ne pouvait être autrement que comme elle est là, une destinée sans gloire.

Le témoignage et les limites du langage

L'histoire ne peut pas être facile à raconter, surtout si elle porte sur un disparu. Voici la règle d'or : l'histoire des disparus n'est pas facile à raconter, parce qu'il manque des protagonistes, parce que les témoins n'en savent pas assez, mais aussi parce que les formes font défaut. Comment raconter quelque chose qu'on ignore ? Le roman qu'est *LDS* (et aussi *RA* et *SDS*) façonne la réponse à cette question. L'histoire que nous raconte le photographe argentin Jacobo Urenda est à l'image de l'histoire que nous raconte Roberto Bolaño sur Cesárea Tinajero, une histoire ambiguë dans un territoire ambigu. Elle est

⁵⁸⁰ Roberto Bolaño, *LDS*, *op. cit.*, p. 526. « Moi je fais au moins deux ou trois voyages en Afrique para an, en général sur les points chauds et lorsque je reviens à Paris j'ai l'impression d'être encore plongé dans un rêve et j'ai du mal à me réveiller, même si l'on suppose, du moins en théorie, que l'horreur ne nous impressionne pas autant nous, les Latino-Américains, que les autres », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 757.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 526. « [...] nous aimions tous deux Cortázar, nous aimions tous deux Borges [...] », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 758.

ambiguë car le personnage choisit de disparaître alors que le roman, apparemment, ne traite pas sur lui. Que cherche Belano en Afrique ? Il cherche à disparaître, il veut mourir. Pourquoi ? Le lecteur ne sait pas trop bien pourquoi, mais on peut supposer que c'est parce qu'il est atteint d'une grave maladie. Belano / Bolaño est un condamné ; attendre l'avènement de cette mort annoncée le projette vers une autre mort, rapide et tragique. Or, les rôles ainsi inversés — le détective devenu le sujet de la recherche —, le roman s'achève, comme on le sait, par un retour à l'histoire de Cesárea Tinajero, de la rencontre avec les poètes Lima, Belano et García Madero, et de sa mort. L'histoire de Belano se confond avec l'histoire de Tinajero, comme si les deux histoires n'en formaient qu'une.

Urenda, sans le savoir, dans son récit crée un double parfait : Belano et Tinajero, ayant les mêmes conditions de disparus, méritent le même roman. *Les détectives sauvages* n'est plus donc le roman sur la quête du sujet et le dévoilement de l'énigme, mais sur l'institution de la quête et du sujet disparu. En racontant l'histoire de Lima et de Belano, les personnages n'apparaissent pas, ils disparaissent.

Mais Belano (et Urenda ignore encore ceci) va changer d'avis. Belano retrouve en Afrique l'envie de vivre. Au milieu de la guerre, de la détresse, il retrouve l'espoir. Urenda explique : « Así que me puse a pensar en mi mujer y en mi casa y luego me puse a pensar en Belano, en lo bien que lo había visto, la buena pinta que tenía, mejor que en Angola, cuando quería morirse y mejor que en Kingali, cuando ya no quería morirse pero tampoco

podía largarse de este continente dejado de la mano de Dios ».⁵⁸² En fait, le roman nous oblige à réfléchir à cette question : est-t-il possible de vouloir mourir ? La réponse est certainement affirmative⁵⁸³. Mais, dans le roman, cela n'est pas le plus significatif ; mourir ou ne pas mourir, telle n'est pas la question. La question qui se pose est comment vivre sa vie. Urenda, le photographe argentin, comme Cortázar, sont les lecteurs de cette énigme qui nous est offerte (aux lecteurs — recouverts, évidemment, d'une pellicule étrange).

Ceci nous conduit à une réflexion peut-être banale, mais de notre point de vue fondamentale. Le témoignage ne parle pas seulement du document qui témoigne, bien qu'il soit incontournable dans la construction du récit qui s'occupe des disparus. Le témoignage parle aussi et surtout du déficit du témoin, à savoir, de la complexité intérieure de l'acte de lecture. Urenda, le photographe, et Cortázar, essaient de lire une réalité qui les dépasse. Cette réalité leur est à la fois extérieure et intérieure. Urenda est capable de photographier l'Afrique, ce continent abandonné de Dieu, mais, est-il capable de le comprendre ? D'autre part, Urenda est capable de témoigner de l'existence de Arturo Belano, le journaliste chilien, mais il ne peut définir son comportement. Pour Urenda, comme pour la plupart des témoins qui informent sur le parcours des détectives sauvages, Belano est indéchiffrable. Roberto Bolaño met l'accent sur cet aspect : le roman ne s'occupe pas du lisible, mais du bizarre. Le principe de cette bizarrerie est que la langue que l'on emploie est elle-même en conflit avec l'objet dont elle s'occupe. Si le lecteur croyait que ce roman portait sur la vie du poète

⁵⁸² Roberto Bolaño, *LDS*, p. 543. « Je me suis donc mis à penser à ma femme, à mon foyer et ensuite je me suis mis à penser à Belano, à la grande forme que je lui avais trouvé, à la bonne mine qu'il avait, meilleure qu'en Angola et meilleure qu'à Kigali, lorsqu'il ne voulait plus mourir mais qu'il ne pouvait se barrer de ce continent oublié de Dieu », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 782.

⁵⁸³ N'oublions pas que cette recherche commence par un suicide, celui d'Enrique, fondateur en quelque sorte de la République d'Argentine. Voir notre introduction.

Tinajero et ses admirateurs, les poètes réels visceralistes, ou sur la littérature comme entité sociale, ou encore sur le voyage au temps modernes, de globalisation, en lisant l'ultime entrée, en termes du temps, tout porte à croire que le lecteur s'est trompé. Ce témoignage nous met devant une interrogation initiale : en Afrique, Urenda, en poursuivant l'aventure de Belano, met en cause la légitimité des langues, que ce soient les langues vernaculaires ou non : « Todas las lenguas me parecieron aborrecibles », s'exclame-t-il. « Todas las lenguas, todos los murmullos sólo una forma vicaria de preservar durante un tiempo azaroso nuestra identidad ».⁵⁸⁴ Cette idée religieuse, implicite dans la notion de *vicaire*, met en suspens la légitimité de la fiction en tant que forme désintéressée. La représentation, du point de vue d'Urenda, ne nous rapproche pas de nous-mêmes nécessairement. La substitution ne garantit de rien. Le langage est fondamentalement fortuit.

Urenda ne regarde pas l'histoire de Belano comme un photographe, mais comme un souffrant, ou même comme un croyant. La différence entre Urenda et Belano est semblable à celle qui sépare le profane du sacré. Urenda découvre l'Afrique sans la comprendre, alors que Belano se confond dans le paysage, comme Tinajero se confond avec le désert de Sonora. Les traces que l'Afrique laisse sur chacun de ses personnages expliquent bien ce clivage : « Creo que Belano se dio cuenta y me palmeó la espalda y luego dijo mi nombre » — raconte Urenda — « Después nos estrechamos las manos. Las mías, lo noté con horror,

⁵⁸⁴ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 543. « Toutes les langues, à cet instant, m'ont semblé abominables. [...]. Toutes les langues, tous les murmures ne sont qu'une manière seconde de préserver notre identité dans une époque livrée aux aléas », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 782.

estaban sucias de sangre. Las de Belano, y esto también lo percibí con una sensación parecida al horror, estaban immaculadas.»⁵⁸⁵

Les détectives sauvages, Lima et Belano, terminent leur périple donc sur deux anéantisements, celui de la poésie (cf. le journal de García Madero), et celui de la confiance dans la représentation du langage. Dans cette double rupture, le roman, comme *RA* et *SDS*, nous offre une clef de lecture très claire : le destin d'un individu ne se joue pas dans la relation avec ce qui lui est extérieur seulement, mais également avec ce qu'il a de plus intime. Quant aux romans qui nous occupent, ce qu'ils ont de plus intime ce sont les parents ou les enfants des personnages⁵⁸⁶.

En effet, à la fin du roman apparaît un personnage diaphane : López Lobo, un grand photographe espagnol, dit le texte. L'histoire de Lobo est la réponse à toutes les questions. Lobo, nous dit Urenda, et Belano constituent le dernier couple du roman. Lima n'est plus là, Belano rejoint Lobo, en dernière instance : Lobo est le dépositaire de l'histoire que nous, sommes simultanément en train de lire. «López Lobo ya no hablaba, sólo hablaba Belano, como al principio y, cosa sorprendente, estaba contando su historia, una historia sin pies ni cabeza, una y otra vez, con la particularidad de que a cada repetición resumía la historia un

⁵⁸⁵ Roberto Bolaño, *LDS*, *op.cit.*, p 541. « Je crois que Belano s'en est aperçu et m'a tapé sur l'épaule et ensuite il a dit mon nom. Ensuite nous nous sommes serré les mains. Les miennes, je l'ai constaté avec horreur, étaient tachées de sang. Celles de Belano, et ça aussi je l'ai perçu avec une sensation qui ressemblait à de l'horreur, étaient immaculées », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 779.

⁵⁸⁶ Ce principe est postulé par Renzi dès le début de *RA*, toujours par rapport à la littérature, et la recherche littéraire : « Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tiniánov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos). Expresión enigmática que nos ha de servir por el momento [...] ». R. Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 19. « Quelqu'un, un critique russe, le critique russe Iouri Tynianov, affirme que la littérature va de l'oncle au neveu (et non du père au fils). Formule énigmatique, qui devra nous servir pour l'instant [...] ». *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 19.

poco más, hasta que finalmente sólo decía : quise morirme, pero comprendí que era mejor no hacerlo.»⁵⁸⁷

Urenda raconte cette scène qui nous met en abîme nous, les lecteurs. Comme Belano, Lobo veut être tué, comme lui, « había perdido algo y quería morir ». Lobo a perdu son fils. Maintenant, il n'en a plus qu'un. L'autre est mort. Lobo et sa femme ont tout fait pour sauver l'enfant, ils en ont été incapables. L'enfant, finalement, est mort. Lobo, le grand photographe, l'homme riche et admiré, a perdu son fils ; il se veut coupable, il se sent coupable. C'est pour cela qu'il veut mourir, nous explique Belano. Lobo, en fait, est attrapé par cette idée, comme Belano était attrapé par la sienne, et comme Urenda l'est également. Au fond, nous sommes tous engagés dans un chemin énigmatique. Le texte de Belano, «le héros mémorable», selon les mots de Javier Cercas, s'achève là. La dernière image, comme dans le cas de Lima, est faite de silence. Belano peut retourner en Europe, il ne le fait pas. Il préfère rester en Afrique, comme Tinajero préfère rester dans le désert de Sonora. Urenda, le lecteur, ne peut pas comprendre cette étrange décision. «Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. Para que no esté solo, respondí».⁵⁸⁸

Luego Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 547. « López Lobo ne parlait plus, seul Belano parlait, comme au début et, chose surprenante, il était en train de raconter son histoire, une histoire sans queue ni tête, encore et encore, avec la particularité qu'à chaque répétition il résumait l'histoire un peu plus, jusqu'à ce que finalement il ne disait plus que : j'ai voulu mourir, mais j'ai compris que c'était mieux de ne pas le faire », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 787.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 548. « Je lui ai demandé pourquoi il allait accompagner López Lobo. Pour qu'il ne soit pas seul, a-t-il répondu », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 789.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 548. « Ensuite Belano s'est mis à courir, comme si au dernier moment il avait cru que la colonne allait partir sans lui, a rejoint López Lobo, il m'a semblé qu'ils se sont mis à parler, il m'a semblé qu'ils

«No volví nunca más». Les derniers mots qu'on connaît d'Urenda ferment le récit sur Belano. Il ne reste rien, après Urenda. La suite des témoignages s'achève là. Devant, il n'y a rien. Il ne reste, à vrai dire, même pas le témoin. Urenda, como Bolaño et Lobo, se perdent dans un autre marasme, celui du néant. L'Afrique vue par ce photojournaliste, les a dévorés.

Mais l'histoire ne s'achève pas là. La réalité est autre. Ce qui se termine ici, commence ailleurs. *LDS* en fait la preuve. L'avant dernière entrée réfère à la critique, la critique reprend le geste littéraire et social, les textes et ses auteurs, par tâtonnements. En fin de compte, ce qui compte, c'est le geste. Le chercheur Ernesto García, qui essaie de comprendre l'histoire, lit, explore, cherche. Et tire des conclusions, plus ou moins justes (à cet stade le lecteur peut en juger). Comme nous, il essaie, il écrit, il organise un récit qui deviendra un livre équivoque, car le sujet lui échappe. Le critique est un témoin insuffisant, mais il est un témoin quand même. « [...] los real visceralists del norte. ¿Eso no lo sabía ? Pues sí. Aunque de esos sí que no hay mucha documentación. No, no fue una coincidencia. Más bien fue un homenaje. Una señal. Una respuesta. Quién sabe. De todas formas, yo prefiero no perderme en esos laberintos. Me ciño a la materia tratada y que el lector y el estudioso saquen sus propias conclusiones. Yo creo que mi librito va a quedar bien. En el peor de los casos voy a traer la modernidad a Pachuca⁵⁹⁰», témoigne Ernesto García.

riaient, comme s'ils partaient en excursion, et ils ont traversé ainsi la clairière et puis ils se sont perdus dans les fourrés », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 789.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 551. « [...] les réal-viscéralistes du Nord. Ça, vous ne le saviez pas ? Eh bien oui. Mais sur ceux-là vraiment il y a très peu de documentation. Non, ça n'a pas été une coincidence. Ça a été plutôt un hommage. Un signe. Une réponse. Allez savoir. De toute façon, je préfère ne pas me perdre dans ces labyrinthes. Je m'en tiens au sujet traité et que le lecteur et le chercheur tirent leurs conclusions. Je crois que mon petit bouquin ne sera pas mal. Dans le pire des cas je vais amener la modernité à Pachuca », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 794.

Mais le roman, heureusement, se déploie librement. Et cette triste fin n'est pas déterminante. Le journalisme, l'académie font faillite. Mais l'amitié, elle, non. Elle reste là, solide.

Les Soldats de Salamine est un roman *bolagnesque* — si cela veut dire quelque chose — en ce qu'il revendique le droit à se souvenir, à dire les noms des amis, de ceux qui ont agit dans le sens de la vie. L'écriture — non la littérature — a une seule finalité qui la rend indispensable ; cette finalité est, empruntant les mots de Javier Cercas, de « maintenir en vie » [l'écriture comme *souffle vital*] ces héros innomés : « [...] allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final, desde la primera hasta la última línea, allí supe que, aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también [...] los jóvenes latinoamericanos de Bolaño ». ⁵⁹¹ Ce livre est *bolagnesque* dans le sens où à la fin ce livre est capable de trancher la question du vrai et du faux, au moment où la question du « récit réel » devient inutile. Ce qui compte est d'écrire ce qu'on a découvert on essayant d'écrire. À la fin, Cercas parle de lui à la troisième personne, comme si la distance était creusée de manière définitive. Mais cela est un leurre, en fait, la seule réalisation est celle d'un désir, le désir d'aller « [...] hacia adelante, hacia adelante, hacia adelante, siempre hacia adelante » ⁵⁹²

⁵⁹¹ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 208. « [...] ce fut là que je vis tout d'un coup mon livre, le livre que je poursuivais depuis des années, je le vis tout entier, terminé, du début à la fin, de la première à la dernière ligne, ce fut là que je sus, quand bien même nulle part dans aucune ville d'aucun pays de merde jamais aucune rue ne porterait le nom de Miralles, que tant que je raconterais son histoire Miralles continuerait en quelque sorte à vivre, tout comme continueraient à vivre [...] [les] jeunes Latino-Américains de Bolaño, [...] », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, pp. 235-236.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 209. « [...] de l'avant, de l'avant, de l'avant, toujours de l'avant », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, 237.

Aller de l'avant, dans ce cas précis, ne veut pas dire aller vers le futur. De l'avant veut dire tout simplement aller vers là où il faut aller. Dans *Respiration artificielle*, l'avant c'est bien la fin du conflit initial qui est à la fois un conflit sur l'histoire et un conflit sur la mémoire, sur la société et sur l'individu. Cette fin, nous l'avons déjà noté, passe par l'écriture. Enrique Ossorio (le héros / traître qui met fin à sa vie) s'adresse à nous pour nous dire au combien nous représentons son seul espoir, nous autres qui ne le connaissons pas. Il dépend de nous autres, étranges témoins absents de son histoire.

Roberto Bolaño, de ce point de vue, le dit de manière plus directe, à travers le témoignage d'Amadeo Salvatierra, l'ami de Cesárea Tinajero : «Todos la olvidaron, menos yo, muchachos, les dije, ahora que estamos viejos y que ya no tenemos remedio tal vez alguno se acuerde de ella, pero entonces todos la olvidaron y luego se fueron olvidando a sí mismos, que es lo que pasa cuando uno olvida a los amigos.⁵⁹³»

⁵⁹³ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 551. « Tous ils l'ont oubliée, sauf moi, les gars, je leur ai dis, à présent que nous sommes vieux et qu'il n'y a plus rien à faire pour nous peut-être l'un ou l'autre se souviendra d'elle, mais à ce moment-là ils l'ont tous oubliée et ensuite ils se sont eux-mêmes oubliés, c'est ce qui arrive lorsqu'on oublie les amis », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 794.

2 La narration et l'origine: Le roman en tant qu'Atlas

2.1. L'unicité

Il n'y a pas d'origine. Il n'y a pas non plus une seule littérature, ni un seul point de vue. Même pas une seule tradition. Et moins encore un roman unique. L'un, l'unique, n'existe pas. Mais nous sommes convaincus qu'ils existent (quelques fois, pas toujours). Il y a toujours, par contre, quelqu'un qui sait que l'unique n'existe pas, et alors le *statu quo* tremble. L'unique convient au *statu quo*, au canon. Il ne convient pas pour tout le reste. L'unique ne convient pas à Rimbaud tout comme il ne convient pas à Samuel Beckett. Ni à Bertolt Brecht, ni à Man Ray, ni à Paul Klee. Ni à Nicanor Parra, ni à Roberto Arlt, ni à Pablo Palacio : nous ne pouvons pas attribuer le défaut de l'unicité à aucun d'entre eux.

L'unicité en littérature, et en dehors de la littérature, a à voir avec notre compréhension du monde. Il y en a qui préfèrent le regarder en face, sans rougir. C'est la confiance du *Kentucky Fried Chicken* et du *Marlboro con sabor y con filtro* dictée par la confiance dans le progrès, mais non pas dans l'avenir. Cette confiance, en littérature, fait apparaître les grandes librairies remplies de livres, crachés par le réconfort de la compréhension. Roberto Bolaño le disait, ces livres on les comprend bien et il n'y a aucun

doute ; ceux qui les lisent, du début jusqu'à la fin, restent avec l'impression d'avoir appris quelque chose, et dès qu'il peuvent la mettent en œuvre. C'est de là que sont nés la culture *new age*, le *maoïsme new age*, et une certaine Barcelone où triomphent les écrivains qui sont bien compris (ceux qui s'entendent très bien avec l'industrie du cosmétique, du massage, de l'encens ...). Juan Rulfo ne peut pas non plus être assigné au défaut de l'unicité.

L'unicité que l'on ne peut pas l'assigner est en fait l'unicité qui émerge de l'ordre établi et du marché, celle que Rancière appelle de la « pureté de la littérature ». Et pour prouver cela deux livres suffisent. Ni plus ni moins. Deux bouchées et puis le silence. En ces temps d'une *esthétisation* de la politique, un geste de cette ampleur est digne d'un titan. Disons l'*Atlas*⁵⁹⁴, celui qui porte le monde sur son dos, en retenant sa respiration, précieuse et dispersée.

Qui soutient cette respiration ? Qui produit ce souffle du côté du ring ?

La solitude de l'Atlas et le dissemblable

Si l'on tourne les yeux vers le titan qu'est Juan Rulfo, l'on découvre d'un seul coup que l'écrivain n'est pas seul. L'Atlas porte, ou croit porter sur son dos (de cela d'ailleurs nous ne sommes pas sûrs, comme lui, il ne l'est pas non plus) une boule de feu, une boule de feu pétrifiée. Nous, lecteurs, sommes cette boule, dans laquelle nous faisons l'expérience

⁵⁹⁴ Nous empruntons une grande partie de cette réflexion à Georges Didi-Huberman, notamment dans *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, et *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a costas?*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía et Tf Éditeurs, 2010.

du temps et de l'oubli. Cette solitude de l'écrivain n'est ni onirique ni prétentieuse. Elle est concrète, et sent la mort. Non pas dans un sens figuré, mais en noir sur blanc. La solitude ne ment pas, elle est à l'origine de ce récit.

Celui qui porte le monde, comme nous le voyons, est sur le point de fléchir. Le genou plié, le dos déchu. Mais il résiste, les jours comptés, jusqu'au coup final. Et avant, que faisait l'Atlas, avant d'être Atlas ? L'Atlas avant d'être Atlas, si l'on croit Roberto Bolaño, buvait et fumait, buvait, buvait et fumait. Et il se laissait aller, aussi. Selon Bolaño, avant, il abusait du sexe, ou mieux, il se laissait abuser. Et si l'on croit Kafka, par exemple, et pourquoi pas, nous pouvons dire qu'avant d'être Atlas, Kafka commençait à être malade, son corps se préparait pour pourrir et pour jeter du sang, du bon sang, tuberculeux et mortel. Et c'est que Kafka et Bolaño sont le même, le même malade qui écrit. Avant de devenir Atlas, Rulfo, tout comme Kafka, dédie son temps aux institutions publiques, aux démarches publiques, à la fonction publique. Et de là, depuis, il observe comment les étoiles (nous tous) se meuvent (nous mouvons) fugaces et bêtes ; depuis là il observe comment le monde (nous aussi) tombe (tombons) en morceaux, comme la chaux dans les mines à Cayambe⁵⁹⁵, ou comme le sable entre les doigts d'une vieille femme.

C'est de cela qu'est fait le premier ingrédient de l'Atlas, que Didi-Huberman nomme, d'une façon géologique, *Désastres*, en s'inspirant à son tour bien sûr des œuvres de Francisco de Goya⁵⁹⁶. L'Atlas apparaît (émerge pourrait être le verbe pertinent, mais il n'est pas si juste) dans ces conditions. Mais attention, dans « désastres », la « s » de la fin n'est pas anodine.

⁵⁹⁵ Petite ville dans le nord de l'Équateur, connue aussi par ses mines de chaux.

⁵⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, op. cit., pp. 80-93.

Dans cette « s » de *désastres*, réside une des clés de la solitude de l'Atlas, celle de Rulfo, et celle de Kafka, parce que le désastre en singulier n'est qu'une leçon de bon comportement. Mais au pluriel, les désastres annoncent quelque chose qui s'apparente au chaos, qui équivaut pour certains, dont Alejo Carpentier, par exemple, au baroque, et pour d'autres, à l'ironie.

Juan Rulfo est un Atlas ironique. L'on ne sait jamais, par exemple, si sa brièveté est réellement brève, si son souffle est vraiment limité, si ses limites sont nos propres limites, celles qui nous font trébucher à chaque pas, comme si le terrain, notre propre terrain, serait miné, et nous l'ignorions.

La solitude de l'Atlas (de n'importe quel Atlas, de nous mêmes) – se comprend mieux déjà – provient de quelque chose qui énerve les adeptes de l'unicité. En réalité, elle provient d'une découverte simple mais déterminante (une découverte comme celle que fait Néo, l'élu du film *Matrix*), et c'est que quelqu'un, quelque chose, se moque de nous. Quelqu'un, quelque chose, nous a fait croire au système, d'abord qu'il existait, et qu'il n'y en a qu'un. Ni deux ni trois. Ni onze. Et que nous sommes ce que nous sommes dans le système (Néo est Néo, comme Sarmiento est Sarmiento ; Piglia dit que Sarmiento, pour le dire avec Bolaño – en réalité des mots empruntés à Julio Cortazar – est encore un qui s'est bien trouvé une place dans la ligne droite de la Grande Coutume)⁵⁹⁷.

⁵⁹⁷ Sarmiento, dit Ricardo Piglia, nous l'affirmons avec lui, représente l'unicité dans la mesure qu'il pense la littérature comme un objet décoratif de la société. La fiction chez lui a été *dé-problématisée* et pour cette raison son *Facundo* sert très bien les intérêts de l'histoire « coloniale ».

La découverte, selon Didi-Huberman, de l'impossibilité de l'existence de l'unicité déchaîne le second élément de l'équation qui conduit vers l'Atlas. Celui du *disparate*, notion aussi empruntée à Goya. Et plus exactement, celui des *dispar(at)es* : ainsi apparaît tout ce qui est dissemblable et tout ce qui est en rapport paradoxal avec la norme. Le dissemblable est bien évidemment en rapport avec le miroir (et Borges réapparaît ainsi), avec la fragmentation (et l'on pense au miroir cassé en mille morceaux, de Herman Hesse) et bien sûr avec le cosmos.

« Atlas mira al cielo para encontrar su mundo, la oscuridad universal cifra el devenir planetario... »⁵⁹⁸. Cela se dit trop facilement. Depuis sa table de travail, Rulfo regarde vers l'extérieur avec l'espoir de déchiffrer quelque chose, et ce qu'il voit est une somme de signes d'interrogation qui peuvent se synthétiser sous la forme d'un seul sentiment, celui de la distance. C'est pour cette raison que nous affirmons qu'il est impossible d'assigner à Brecht le défaut de l'unicité, parce que tout Brecht est frontière, rupture, ici et là, jamais seul ici, jamais seul là-bas. La distance chez Bolaño se traduit de plusieurs manières, dont une plus remarquable : regarder avec les yeux couverts d'une bande chirurgicale.

La question des *disparates* tombe donc par son propre poids. Chez Kafka ils sont bien clairs, il y a des hommes et des hommes, pourrait-on dire, des hommes qui ressemblent à des fonctionnaires publics et des hommes qui ressemblent à des scarabées. Il y a aussi des scarabées qui ressemblent à des fonctionnaires. Dans Beckett c'est encore plus évident, Hamm et Nell, dans *Fin de partie*, émergent de deux poubelles. Tantôt Hamm

⁵⁹⁸ Georges Didi-Huberman, Atlas, *¿Cómo llevar el mundo auestas?*, op. cit. « L'Atlas observe le ciel pour trouver son monde, l'obscurité universelle chiffre le devenir planétaire... ».

aime Nell, tantôt Nell aime Hamm. Maintenant Nell ignore Hamm. Ensuite Nell ignore Nell. Et chez Rulfo c'est pareil. Il n'y a rien de plus dissemblable (*disparate*) qu'un désert peuplé d'âmes. Est-ce qu'il existe une plus grande solitude que celle de Juan Preciado à la recherche de son père ? Est-ce possible ?

L'Atlas de la solitude est donc une somme de désastres et de disparates. Il produit, ce que nous pourrions appeler une écriture-bazar, un texte cacophonique. Stridence.

Comment porter le monde sur son dos ?

L'Atlas de l'Atlas s'appelle Aby Warburg. Warburg est un des premiers Atlas du siècle qui hante le XX^e siècle. L'on est toujours au XX^e siècle, l'on ne sait pas si pour le meilleur ou pour le pire. Probablement pour le pire. Peu importe. L'important ici n'est pas cela, l'important, et je l'affirme comme si Bolaño le disait, est de se battre, faire la guerre, même si on la perd. Nous ne pouvons pas nous laisser mourir sans affirmer ceci. Mais, qu'est-ce qu'il faut dire ? Il faut dire comment porter le monde sur son dos. Ni plus ni moins. Le défi est celui de l'histoire. Didi-Huberman, qui a une inclination pour le flamenco, tout comme vers Fra Angelico, s'est posé, en tant qu'historien de l'art qu'il est, la même question qu'Aby Warburg, en tant qu'historien de l'art qu'il fut. Et c'est, dit Didi-Huberman, la même question que s'est posée Freud en regardant le monde au travers de la *bande chirurgicale* qu'est la psychanalyse, et la même question que s'est posée Charles Darwin, en soutenant un morceau de bois (balsa) dans sa main, tandis que son pied baignait dans les eaux

bleutées des îles Galápagos. Comment porter le monde sur son dos ? Voici aussi une question pour la littérature.

Il nous faudrait donner raison à Piglia, quand il dit qu'il n'y a rien de plus semblable à un écrivain qu'un historien ; parce que Ricardo Piglia est un vrai écrivain, qui se dit aussi historien... Dans le cas de Warburg, la réponse se concentre dans un seul mot, *survivance*. En allemand le terme précis serait le *Nachleben*⁵⁹⁹. Dans le contexte des images, cette notion est une notion fantasmagorique. L'image constitue la trace d'une absence, qui annonce sa disparition et devient la preuve de la distance qui se tisse entre deux façons d'exister, la certitude et l'énigme. L'historien de l'art qu'est Aby Warburg, tout comme Rulfo, met en doute la capacité de l'histoire à dire ce qu'elle a à dire.⁶⁰⁰ Et ce qu'elle a à dire n'est pas précisément ce qui est à la mode, c'est-à-dire le plus simple et le plus direct. Warburg, tout comme Charles Darwin, regarde le monde comme le résultat d'une somme de « temps hétérogènes », et regarde les images, selon María Fernanda Troya, comme « una especie de suma de movimientos que se cristalizan en ella »⁶⁰¹. Il s'agit d'une vision sur la non-conformité, dont le principe épistémologique est celui de l'hétérogénéité et dont le résultat est celui de la profusion.

⁵⁹⁹ Voir à ce propos, Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

⁶⁰⁰ María Fernanda Troya explique: « La division académica y la territorialización de la que habla Didi-Huberman serían para Warburg impedimentos que no permitirían un análisis y comprensión de las imágenes. Para él se trataba más bien de ampliar los lazos entre las disciplinas, entre los conocimientos diversos, para comprender mejor lo que la imagen pone en juego », M.F. Troya, « Montaje y memoria... », *op. cit.*, p.138. « La division académique et la territorialisation dont parle Didi-Huberman seraient pour Warburg des obstacles à l'analyse et à la compréhension des images. Pour lui, il s'agirait plutôt d'élargir les liens entre les disciplines, entre divers types de connaissance, pour mieux comprendre ce que l'image met en jeu ».

⁶⁰¹ M.F. Troya, « Montaje y memoria... », *op.cit.*, p. 138. « une sorte d'addition de mouvements venant se cristalliser sur elle ».

Juan Rulfo, pourrait-on dire, est un écrivain de la survivance. Les êtres qui peuplent sa littérature n'existent pas, ne sont pas, et cependant ils *signifient*. Plusieurs fantômes peuplent son écriture, et se superposent comme se superposent les primates, les uns sur les autres, jusqu'à arriver à Franz Kafka (c'est-à-dire à *nous*). L'image, et nous la prenons ici dans un sens photographique, trace un parcours tout comme elle figure un instant. Warburg, face à cette constance insolente, n'a d'autre chemin à prendre que celui de la rupture avec la tradition établie. Piglia affirme que le *Facundo* de Sarmiento constitue l'expression argentine la plus claire de la littérature comme objet décoratif de l'histoire. *Facundo* est le vase en porcelaine dans la maison de n'importe quel ambassadeur. L'Histoire de l'Art, investie de la tâche de produire des vérités au bénéfice du grand public qui visite le Musée du Louvre, finit par tourner le dos aux autres faces du monde. Il s'agit du même vase de porcelaine qu'il convient d'admirer mais de ne pas toucher.

Bolaño et Piglia savent qu'il n'y a pas de littérature possible sans mémoire et donc sans conflit. Nous pensons qu'ils ont appris cela de Rulfo (ou aussi de Rulfo), et de Kafka, bien sûr. Il ne s'agit pas de décrire le caractère cognitif de cet apprentissage parce qu'il ne s'agit pas ici d'une question pédagogique. Il s'agit de dire cette tradition d'une façon différente, comme l'avait proposé Darwin en observant les pinsons dans les îles. Il s'agit d'un jeu de rapports, simplement. De survivances, nous disons. Comme Rulfo, Aby Warburg a découvert l'épaisseur de l'image, qu'il nomme *Mnémosyne*⁶⁰², et il l'a découverte

⁶⁰² Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, II-I*, ed. M. Warnecke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

au Nouveau Mexique, dans la communauté des indiens Pueblo⁶⁰³. Qu'est-ce qu'il a pu voir là-bas ? Il a observé dans les rituels des indigènes le *temps superposé* : des traces de choses à jamais disparues dans leur vie pratique (par exemple les antilopes) y apparaissaient. Elles continuent, comme dirait Bolaño, à faire parler... Et Warburg a compris, d'après Philippe-Alain Michaud⁶⁰⁴ que l'œuvre d'art n'est pas une totalité close mais une juxtaposition d'éléments⁶⁰⁵. En somme, il n'y a que de l'humanisme et du rationalisme, selon Troya, et il y a des formes de connaissance autres, que les conventionnalismes de l'Histoire de l'Art occidentale dénie.

La littérature de Rulfo est une littérature qui s'occupe de ces déchets et pour cette raison nous affirmons que Rulfo est un Titan. Ce qui nous amène à croire que Rulfo, en plus d'être écrivain, aurait pu se consacrer à la culture des oignons (sic). Les voix qui font partie du monde qui porte Rulfo sur ses épaules, se superposent les unes sur les autres, dissemblables et équivoques, en traçant les contours d'une image qui constitue quelque chose de plus important encore, la transgression du regard. Le monde qu'il porte sur son dos n'est pas seulement la pire des peines, mais aussi sa raison d'être. Didi-Huberman affirme à ce propos :

Un atlas no es un diccionario, ni un manual científico, ni un catálogo sistemático. Se trata de una colección de cosas singulares, en general harto heterogéneas, cuya afinidad produce un *saber extraño* e infinito (nunca cerrado): helechos o animales marinos, guisantes o arquitecturas industriales, etc., etc., como en la 'historia natural infinita' de Paul Klee, o en aquella

⁶⁰³ En effet, Warburg a voyagé aux Etats-Unis pour un séjour chez les Pueblo, qui d'après ses propres témoignages, l'avait beaucoup marqué. Voir à ce propos, Aby Warburg, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003.

⁶⁰⁴ Dans son livre *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

⁶⁰⁵ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op. cit., p. 77.

enciclopedia china reinventada por Jorge Luis Borges que abre el libro de Michel Foucault *Las palabras y las cosas*.⁶⁰⁶

L'idée de *Mnemosyne* traversée par celle de l'Histoire, implique un défi encore plus important pour l'Atlas. Didi-Huberman le dit de cette façon : « Recomposer el orden de los tiempos perdidos »⁶⁰⁷, comme dans une logique archéologique. Il s'agirait, certes, de faire le compte rendu de quelques existences peu probables, mais dont la présence est incontestable, puisque, tout comme chez les indiens Pueblo, il s'agit de la culture la plus contemporaine, la culture hétérochronique. Rimbaud aurait pu s'appeler Pueblo et devenir quelque chose de plus qu'un poète, un *yachaj* par exemple. Rimbaud disait qu'il travaillait pour « devenir voyant », et la preuve exposée par Didi-Huberman sur cette question délicate est faite d'une collection de plans amputés ici et là, réunis comme un recueil de textes. Et c'est que l'Atlas, tel qu'on le connaît aujourd'hui, peut prendre plusieurs formes, même celle d'un livre : des images et encore des images, des voix et encore des voix...

Et c'est précisément ce que fait Rulfo, tisser des *survivances*, au delà de la logique abondante qui se détache de ce fait. Les historiens de la littérature conventionnelle l'ont appelée *Réalisme magique*, un terme emprunté, comme nous le savons, à l'Histoire de l'Art à laquelle s'est confronté Warburg et qui l'avait condamné à l'oubli quand il est mort. Mais, il ne s'agit pas de *Réalisme magique*, il s'agit plutôt d'une littérature du désastre, comme

⁶⁰⁶ Didi-Huberman, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, *op. cit.*, p. 284. « Un atlas n'est pas un dictionnaire, ni un manuel scientifique, ni un catalogue systématique. Il s'agit d'une collection de choses singulières, en général très hétérogènes, dont l'affinité produit un savoir étrange e infini (jamais fermé) : des fougères et d'animaux marins hétérogènes, des petits pois et d'architectures industrielles, etc., etc., à l'instar de l'« histoire naturelle infinie » de Paul Klee, ou dans l'encyclopédie chinoise reinventée par Jorge Luis Borges au début du livre de Michel Foucault *Les mots et les choses* ».

⁶⁰⁷ Il s'agit du titre de la quatrième section du catalogue de l'exposition *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, *op. cit.*, pp. 368-421. « [...] récomposer l'ordre des temps perdus ».

celle de Borges, dans le sens d'une reconstitution historique du probable et de l'incertain.⁶⁰⁸
Et surtout telles sont les littératures du désastre et de l'oubli de Roberto Bolaño et de Piglia.

Il ne s'agit point de créer des images surprenantes de par leur contiguïté et leur différence, et il ne s'agit pas non plus de marquer ni la comparaison, ni l'exagération, ni de revendiquer un lien ancestral déterminé comme c'est le cas dans beaucoup de passages de la littérature latino-américaine. La dissemblance et le désastre parlent mieux de la discontinuité que des anges voltigeant dans le ciel jusqu'à tomber dans une basse-cour quelconque. Rulfo devrait être compris sous cet angle (tout comme García Márquez d'ailleurs). Comment porter le monde sur son dos n'est pas une question esthétique, elle est une question politique : elle a à voir avec ce dont nous affirmons l'existence tandis que d'autres la nient. Le *pathos* de l'Atlas, de par le fait d'être ironique, configure un face à face entre ce qui est établi et ce qui va être établi à l'avenir. C'est peut-être pour cette raison que Rulfo s'est tu après *El llano en llamas* et *Pedro Páramo*.

Rien de plus n'est nécessaire pour dire ce que nous sommes en train d'affirmer ici au bout du souffle. Si la question de porter le monde sur son dos a à voir avec notre manière de regarder le monde, en premier lieu, l'Atlas de Warburg n'était donc pas voué à être un moyen mnémotechnique constitué d'images, mais ce que Didi-Huberman nomme « une pensée par les images »⁶⁰⁹. Sa bibliothèque, d'après ce que dit Philippe-Alain Michaud,

⁶⁰⁸ A ce propos, Didi-Huberman nous rappelle que Foucault commence *Les mots et les choses* par expliciter l'emprunt qu'il fait d'un passage de Jorge Luis Borges sur une classification plus qu'improbable appartenant à un certaine 'encyclopédie chinoise des animaux'. Voir Jorge Luis Borges, *Autres inquisitions* (1952), *Oeuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1993, p. 747.

⁶⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op. cit.*, p. 452.

n'était pas organisée par sujets, mais par irrptions⁶¹⁰. L'uniforme, l'homogène, le linéaire, disparaissent dans cette sorte de geste anti-épique qui est celui qui dessinent les titans de l'inutile. Et c'est que le sens de l'histoire rentre avec difficulté dans le récit organique du dogme. Ceci nous rappelle les propos de Didi-Huberman pour qui la mémoire se 'déchiffre' dans l'anachronique et non pas dans le chronologique. Pour l'auteur ce sont les *survivances* du passé qui, en tant que pièces d'un 'puzzle' anachronique, permettent de la déchiffrer.⁶¹¹

Cette méthode de Warburg, que Saxl nomme celle du « bon voisinage »⁶¹² est aux fondements d'une philosophie de l'histoire basée dans l'interdisciplinaire, l'hétérogène et le montage⁶¹³. Il s'agit du pilier du déséquilibre magistral qui soutient l'Atlas, pour tous ceux qui croient à un moment donné, que le monde peut être porté sur leur propre dos. Comme nous avons souligné auparavant, le montage est l'outil préféré aussi de Cercas, Piglia et Bolaño, et justement grâce à qu'il permet la construction des textes qui, tout comme l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg, montrent l'hétérogène et le discontinu sans trahir leur nature.

L'Atlas et la narration

L'Atlas, on le sait bien, est une traduction formelle du mythe classique, celui de la révolte des titans contre les dieux de l'Olympe. C'est grâce à cet épisode qu'Atlas prend sa place dans la galerie des vaincus, mais aussi dans celle des rebelles. C'est un condamné.

⁶¹⁰ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op. cit., p. 32.

⁶¹¹ Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 476.

⁶¹² Fritz Saxl, cité dans Joseph Léo Koerner, "Introduction", dans Aby Warburg, *Le rituel du serpent*, op. cit., p. 50.

⁶¹³ M.F. Troya, "Montaje y memoria... ", op. cit., p. 140.

Quant à la traduction formelle de ce fait, Atlas met en évidence le dilemme de la responsabilité du sujet face au monde qu'il habite ; cette relation est celle de quelqu'un qui paye une faute, celle d'avoir défié le pouvoir, celui de son père. Atlas porte le monde pour signifier son expulsion de l'Olympe, et pour signaler le destin du proscrit. La somme des deux faits, celui d'être en faute et en même temps un héros, constitue tout le sens de sa poésie, qui dans son expression sculptée montre sa fragilité ainsi que sa puissance. Atlas supporte le monde aussi bien qu'il l'érige ; il est soutien et support de quelque chose qui ne pourrait pas être sans lui⁶¹⁴. Dans ce sens on voit une relation avec l'Ange de l'Histoire dont Walter Benjamin fait allusion dans ses *Thèses*, et, allant plus loin, avec le concept du narrateur qu'il développe. Il y a, si l'on peut utiliser le terme, une relation unitaire entre ce qui est dit et celui qui le dit. De la même façon dont l'Ange de l'Histoire illustre toutes les relations possibles du temps, l'allégorie de l'Atlas qui soutient le ciel et la terre illustre toutes les relations que le sujet a avec l'espace. Au sens figuré, l'idée de l'Atlas et de l'Ange de l'Histoire découvre celle qui est pour nous une des questions, et par conséquent, des réalisations possibles du roman.

Nous savons, à partir du récit mythique, qu'Atlas, dans un geste subversif devient un procréateur fécond. Atlas, malgré sa condamnation, devient à la fois, tel Adam, l'origine d'une saga historique qui nous rassemble. Nous trouvons quelque chose de semblable dans cet autre roman allégorique, *Le roi des Aulnes* de Michel Tournier, où l'intention est de faire croiser les genres et donc aussi les significations de la même action, celle du porteur des enfants, Christophe, qui est à la fois, et dans diverses circonstances, aussi celle de

⁶¹⁴ Sur les différentes représentations d'Atlas, voir M. Raoul-Rochette, *Mémoire sur les représentations figurées du personnage d'Atlas*, Paris, Paul Renouard, 1835.

l'ogre. Le Bien et le Mal se montrent comme les arguments incontournables d'une littérature faite de mixtures ; une littérature où le mythe, l'histoire et la fiction collaborent selon leurs propres capacités, pour mettre en évidence des aspects précis de plusieurs problématiques à la fois.

Si Aby Warburg, abattu par l'implacable poids de la raison historique, choisit le chemin du montage hétérogène, c'est parce que, dans l'accumulation d'expériences, le discours monocorde et unitaire devient non seulement équivoque mais aussi contradictoire. Dans le cas de Tournier, le lecteur se trouve devant plusieurs provocations, citons-en une : le mythe archaïque et apocryphe du Porteur de l'Enfant se déroule jusqu'à l'histoire plus contemporaine sous différentes formes et langages pour parler de la même chose. Nous ne pouvons pas nous sauver sans lutter contre nous-mêmes. La survie du mythe fait non seulement survivre l'archétype auquel il fait allusion, mais surtout fait vivre le récit moderne. C'est la thèse du dialogisme (Bakhtine) dans son sens culturel, du modèle culturel pour être plus exact. Ainsi, le roman n'est pas aux antipodes du mythe ; il se situe dans une relation de dépendance, pour ne pas parler d'une relation de continuité, par rapport au mythe. On l'exprimera plutôt comme le dirait Warburg : dans le roman survit le mythe et à la fois c'est dans le mythe que naît le roman. Il y a une correspondance de genres qui revient malgré les intentions du projet de modernisation - qu'avait prédit Nietzsche - à éloigner la société industrielle des temps considérés inutiles et dispensables, les temps de la vérité sacrée.

Cette découverte — raisonnement — n'est pas du tout utilitaire. Le concept de survie appliqué au domaine du récit implique la fissuration des pratiques du discours qui,

sous l'abri du critère de progrès, se séparent de certaines origines que Borges — et Edouard Glissant — appelle « autres ». Aussi, Carlos Fuentes, dans *La nueva novela hispanoamericana*, propose comme le souligne Michel Gironde⁶¹⁵ « une esthétique essentialiste et originale car à la fois thématique et rhématique, au lieu de renvoyer encore une fois dos à dos les descendants d'Aristote et les formalistes ». Il s'agit, explique Fuentes, de « créer une seconde réalité, une réalité parallèle, finalement un espace pour le réel, à travers un mythe »⁶¹⁶.

Le mythe ne survit pas par besoin, le mythe survit parce que c'est cela la condition même du récit, et cette condition c'est de revenir sans cesse sur soi-même⁶¹⁷. Nous trouvons un bon exemple de ceci dans *Les Soldats de Salamine*, un roman qui pose la question de la légitimité de l'histoire nationale. De la même façon qu'il y a autant d'histoires que d'historiens, nous pouvons dire qu'il y a aussi diverses façons de revenir.

L'une d'elles est effectivement « en allant vers le passé ». Une autre, se projetant vers l'avenir dans une sorte de mouvement continu, ou si l'on veut, pour nous rapprocher de Warburg, de présence continuelle. Dans tous les cas, il s'agit d'un « être à nouveau », dans la mesure où rien ne pourrait être conçu en dehors de ce devenir. On le dira à la manière de Darwin : cette pensée ne cherche pas Dieu, ni le créateur ni l'instant de la création. Dieu ne survit pas, pas plus qu'il n'évolue ; le monde le fait.

⁶¹⁵ Michel Gironde, *Carlos Fuentes, entre hispanité et américanité*. Paris, L'Harmattan, 2011, p. 129.

⁶¹⁶ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, coll. "Cuadernos de Joaquín Mortiz", 1969.

⁶¹⁷ A ce propos, voir Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989.

Mais, il y a dans l'histoire de l'art plusieurs interprétations de ce « retour », des formes de *représentation* –dans le sens de répétition du terme. L'une d'elles est celle qui est mise en évidence à travers des projets urbains comme celui de Las Vegas, où les architectes et les promoteurs ont construit des fausses installations urbaines notoires de la culture occidentale. Elles sont là, répétées et absentes, comme des fantômes, Venise et Paris, Londres et la Grande Muraille de Chine, New York et Chicago. Il s'agit d'une répétition d'apparence historique mais qui, au fond, n'a rien à voir avec l'histoire. Il s'agit, dans tous les cas, d'un projet de décontextualisation dans le temps et dans l'espace. S'impose alors la question de l'origine comme impératif philosophique. L'origine, en elle-même, ne constitue la preuve de rien. Mais le mouvement non plus. La confrontation entre ces deux projets (celui de l'identification historique et celui de la progression implacable — « en flèche », selon Glissant) nous oblige finalement à réfléchir sur les conditions non pas seulement esthétiques de ce « être à nouveau », ou de cette recherche novatrice, toutes deux des préoccupations récurrentes de la société occidentale. C'est dans ce sens là que nous disons qu'il n'y a pas d'origine, ni, pour être plus précis, une seule manière d'être à nouveau. Cette question est sous-jacente dans l'écriture de tout roman qui s'interroge sur l'origine des choses, comme c'est le cas de *Les Soldats de Salamine* et, bien sûr, de *Respiration artificielle*, qui parlent de la légitimité des événements en relation avec la construction de la nation. La dispute de la littérature est une dispute d'ordre identitaire, revenir sur le terrain de cette dispute c'est interroger l'histoire nationale. C'est donc possible de lire *RA* comme le roman de cette tension, comme un roman qui travaille sur le concept du « national » à travers l'écriture de fiction. Une partie de ce concept est façonnée à partir de l'œuvre de Roberto Arlt, « Por de pronto maneja lo que queda y se sedimenta en el lenguaje, queda, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una

lengua nacional. No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces. Para Arlt la lengua nacional es el lugar donde conviven y se enfrentan distintos lenguajes, con sus registros y sus tonos»⁶¹⁸

C'est aussi clair pour Edouard Glissant, en tant que descendant de la diaspora africaine. L'œuvre de Glissant s'installe dans notre imaginaire comme s'installent les *revenants* de l'holocauste, ceux qui *restent* de l'histoire, qui jouent le rôle, pour ne pas dire qu'ils prennent la responsabilité de maintenir la tension latente de cette tragédie humaine qu'est l'esclavage, en particulier celui qui a provoqué le saignement des peuples africains. Ils se sont transformés en main d'œuvre du projet de la conquête européenne, surtout ibérique. C'est en effet une question de mémoire, tout comme le travail de recherche que fait le journaliste Javier Cercas pour compléter le matériel pour son « nouveau roman », un roman qui est, paradoxalement, le projet de l'historien fasciste Sánchez Mazas. Ce dernier est le sujet de la recherche que fait le journaliste et donne le titre au texte de Javier Cercas, et donc devient l'expression objective (d'objet) de la mémoire de l'ennemi de la démocratie et responsable de la Guerre Civile espagnole. Cercas recueille ce témoignage à la fin de la guerre, ce qui établit le lien entre le fait historique et son travail littéraire:

Ni María ni Joaquín Figueras lo recuerdan, pero sí Angelats : fue en ese momento cuando, según él, Sánchez Mazas pronunció por vez primera unas palabras que iba a repetir muchas veces en los años que siguieron y que hasta el final de sus vidas resonarían en la memoria de los muchachos que lo

⁶¹⁸ Ricardo Piglia, *RA, op.cit.*, p. 136. « Car il opère avec ce qui reste et se sédimente dans le langage, il travaille avec les restes, les fragments, le mélange, c'est-à-dire qu'il travaille avec ce qu'est réellement une langue nationale. Il ne prend pas le langage comme une unité, comme quelque chose de cohérent et de lisse, mais comme un conglomerat, une marée de jargons et de voix. Pour Arlt, la langue nationale est le lieu où coexistent et s'affrontent divers langages, avec leurs registres et leurs tons ». *Respiration artificielle, op. cit.*, pp. 135-136.

ayudaron a sobrevivir con un tintineo aventurero de contraseña secreta—. « Los amigos del bosque ». —Y, siempre según Angelats, añadió con alguna solemnidad— : Algún día contaré todo esto en un libro : se titulará *Soldados de Salamina*.⁶¹⁹

Pour Glissant, ce « être à nouveau » perd son sens s'il ne réussit pas à rendre compte de ce moment, le moment où les peuples sont arrachés à leurs territoires. « De l'exil à l'errance, la mesure commune est la racine, qui en l'occurrence fait défaut. C'est par là qu'il faut commencer »⁶²⁰, écrit Glissant. Le point de départ, l'origine, qui manque, donne effectivement la forme à ce récit du désastre qui doit aussi affronter un manque de légitimité publique. Ainsi, *Les Soldats de Salamine* s'érige comme image possible grâce à une stratégie conventionnelle, celle de dire que ce qui est raconté a déjà été raconté, que les dates ont changé, mais qui au fond, tout reste pareil, les doutes sont les mêmes. Et, ce qui a changé, de façon superficielle, c'est l'emballage.

On ne peut pas chercher l'origine sans prendre en compte la tradition historique, et ceci est un des éléments qui détermine la forme de n'importe quel récit qui se questionne sur l'origine, à partir de la galerie de vaincus⁶²¹, comme on peut lire dans la réflexion de Glissant: « L'idée que cette dévastation ait pu déclencher, par rapport au déclin de l'Empire romain par exemple, un retour positif d'histoire, engendrer un négatif fécondant, ne nous

⁶¹⁹ Javier Cercas, *SDS, op.cit.*, p. 124. « Ni María ni Joaquim Figueras ne s'en souviennent, contrairement à Angelats : ce fut à ce moment-là que, selon lui, Sánchez Mazas prononça pour la première fois ces mots qu'il allait répéter à plusieurs reprises dans les années qui suivirent et qui résonneraient pour toujours comme une formule aux accents d'aventure dans la mémoire des jeunes hommes qui l'avaient aidé à survivre : « Les amis de la forêt. » Et, toujours selon Angelats, il ajouta avec une certaine solennité : — Un jour je raconterai tout cela dans un livre : il aura pour titre Les Soldats de Salamine », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 137.

⁶²⁰ Eduard Glissant, *Poétique de la relation, op. cit.*, p. 23.

⁶²¹ « [...] et voilà bien l'immense paradoxe, les livres fondateurs de communauté, l'Ancien Testament, l'*Iliade*, l'*Odysée*, les Chansons de geste, les Sagas, l'*Eneïde*, ou les épopées africaines, étaient des livres d'exil et souvent d'errance », précise E. Glissant, *Poétique de la relation, op.cit.*, p. 27.

retiendra pas ici. On sous-entend généralement par là que le nomadisme en flèche est accoucheur d'ères nouvelles, là où le nomadisme circulaire resterait endogène et sans devenir. C'est légitimer purement et simplement l'acte de la conquête »⁶²².

Le seul fait de raconter à nouveau l'histoire ne suffit pas pour en faire une opportunité. C'est pour cela que Cercas ne se limite pas à citer l'épisode classique de la bataille de Salamine, et de n'en faire aucune référence générale dans le roman ; Cercas visite l'épisode pour analyser le caractère paradigmatique de la notion de « Héros » et sa répercussion dans le récit de son geste historique et littéraire à la fois.

Il n'y a donc pas une histoire originale, mais plutôt des défis face à elle. Comment comprendre, sinon, que la littérature s'occupe de la voix pervertie de l'assassin. La littérature du désastre *restore* (réinstalle), comme le dit TS Eliot, ce qui n'est pas dit et remet en question ce qui est établi. Dans *SDS*, le dialogue entre le héros, qui est Antonio Miralles, et l'écrivain, qui est Javier Cercas, montre le centre de la question, là où ce qui est dit et ce qui ne l'est pas circulent inchangés au centre de la société qui préfère ne pas s'en rendre compte.

Miralles dit:

- [...] Usted quería hablar sobre Sánchez Mazas, ¿verdad? –Asentí–. Decían que era un buen escritor. ¿Qué opina usted?
- Que era un buen escritor menor.
- Y eso qué quiere decir.
- Que era un buen escritor, pero no un gran escritor.
- O sea que se puede ser un buen escritor siendo un grandísimo hijo de puta. Qué cosas, ¿verdad?⁶²³

⁶²² Eduard Glissant, *Poétique de la relation*, op. cit., p. 23.

De la même façon que l'on peut s'inscrire dans une certaine tradition, ne pas reconnaître l'origine historique (la réalité historique) a un résultat pervers. L'impératif du progrès (qui correspond en plus à l'impératif économique et esthétique) ne justifie pas l'oubli. Tandis que le mouvement — ou le récit du mouvement —, que Glissant appelle « nomadisme », n'aborde pas la rupture entre ce qui est arrivé et ce qui va arriver, il sera toujours un mouvement réactionnaire (comme les fausses installations des villes à Las Vegas, qui existent plongées dans la culture du spectacle, ou plutôt, qui existent à Las Vegas comme des naufragés dans la mer). C'est à partir de là qu'il critique un certain sens du mouvement qui, sous le prétexte de se postuler contre le sédentarisme, serait incapable de « bouleverser l'ordre du monde ».

La figure du rhizome qui implique la multiplicité des racines, si elle ne suppose pas la « fonction de subversion », devient alors complice du pouvoir dominant. Une littérature qui ne se permet pas de problématiser les matériaux avec lesquels elle est faite, ne peut que conserver les signes de pouvoir, et ne peut en aucun cas contresigner la reconnaissance des faits. C'est pour ça que la référence à Salamine dans le roman de Cercas ne constitue pas *per se* la raison d'être du document. Il ne s'agit pas « d'installer » cette bataille dans notre temps pour décorer notre monde, il s'agit d'installer cette bataille dans notre temps pour nous interroger sur la signification de nos doutes. En faisant référence aux *Soldats de Salamine*, Javier Cercas réussit à mythifier le récit moderne d'un combattant sans conflit,

⁶²³ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 190. « — [...] Vous vouliez parler de Sánchez Mazas, n'est-ce pas ? J'acquiesçai. — On disait que c'était un bon écrivain. Qu'en pensez-vous ? — Qu'il était un bon écrivain mineur. — Et qu'est-ce que ça veut dire ? — Qu'il était bon, mais pas un grand écrivain. Autrement dit, on peut être un bon écrivain tout en étant un parfait fils de pute. Incroyable, n'est-ce pas ? » *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 214.

ou apparemment sans conflit, c'est-à-dire le récit de celui qui veut écrire sans savoir pourquoi.

Ainsi, comme l'explique Glissant, en reprenant la célèbre notion de Deleuze, on comprend que « La notion du rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre ». ⁶²⁴ Tout ceci pour dire que la crise, comme on l'a noté dès le début, n'existe pas entre un modèle unitaire et un autre binaire –qui, au fond, sont la même chose, mais que la question de l'origine, envisagée dans la perspective culturelle de l'errant, du décentré, met en évidence le caractère manichéiste d'un tel processus.

S'il y a quelque chose à retenir de la notion de rhizome, ce n'est pas seulement le fait qu'elle fait allusion à une multiplicité d'origines possibles, mais, et surtout, qu'elle établit un principe non quantifiable, le principe de la relation à l'autre. C'est ainsi qu'on peut imaginer qu'au lieu des *Soldats de Salamine*, l'auteur, et donc le lecteur, peuvent introduire sous la colonne des « héros » n'importe quel événement qui correspond à ce critère. Substituer alors aux guerriers de Salamine les combattants des républicains venus des quatre coins du monde pour défendre les principes de liberté en Espagne, ou un journaliste, ou un écrivain errant ou qui que-ce-soit s'étant donné la tâche de supporter le poids du ciel et de la terre sur les épaules.

⁶²⁴ Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op.cit.*, p. 23.

L'origine non universelle

Il ne faut pas se leurrer : la critique est aussi une affaire politique. Ceci devient clair dans la lecture que fait Glissant de certains mécanismes épistémologiques conçus pour traiter l'espace dans lequel la culture de la modernité se sépare, ou se rapproche, de ses premiers postulats. Glissant écrit, comme Warburg décrit, à partir d'un sentiment de manque – de carence- qui apparaît dans la relation du discours du *establishment* et des univers changeants. La situation de l'énonciation des uns et des autres est semblable à la situation d'énonciation que les romans que nous étudions mettent en évidence.

Nous nous demandons alors si la question n'est pas seulement de savoir s'il y a une histoire à raconter, et si la relation mémoire/discours est ou non déterminante dans l'exercice littéraire, dans sa *poiesis*. Nous nous interrogeons, avec Warburg et Glissant, sur les capacités du dispositif littéraire à raconter l'expérience humaine. La question la plus importante ne porte pas, dans le fond, seulement sur l'histoire et sur la mémoire, ni sur la littérature ou l'histoire de l'art, ou encore sur la philosophie. La question est celle de la portée de la littérature dans une société déterminée, comme dit Piglia,⁶²⁵ et que Pageaux résume de la manière suivante : « Ce qui importe [...] c'est de reconnaître les rapports entre l'œuvre littéraire et le système culturel.⁶²⁶ »

⁶²⁵ Voir *Critique et fiction*, *op. cit.*

⁶²⁶ Daniel-Henri Pageaux, « Propositions pour une théorie en littérature comparée : la notion de modèle », dans *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 192.

Si dans le cas de *Respiration artificielle* il s'agit de l'histoire de la construction nationale, dans le cas de Glissant il s'agit de l'errance des peuples africains condamnés par ce qu'il appelle les « nomades en flèche », qui sont les conquérants de tout genre et origine. Qu'est-ce qui survit dans *Respiration artificielle* qui était présent dans l'*Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg ? Ce qui survit ce n'est pas seulement la notion de construction, mais la notion de construction à rebrousse poil du *statu quo*. *RA* est un roman en contresens, ou si on veut, contre le système établi.

Si, dans *Les détectives sauvages*, la tension se construit dans la polyphonie des témoins plus ou moins irresponsables des « affaires de leurs époque », et dans *Les Soldats de Salamine* il s'agit de traiter l'horreur de la propre histoire, aussi bien personnelle que nationale, comme élément inévitable de l'existence, qu'est-ce qui survit dans ces textes du récit spéculatif qu'est l'Atlas, qui survit dans le désastre et la disparité ? Le début d'une réponse se trouve effectivement dans la critique que fait Glissant à la critique qui se contente de stéréotypes, en transformant ce qui pourrait être un élément libérateur en un élément coercitif. L'idée du rhizome, par exemple, facilement assimilable à celle des cultures archaïques ou ancestrales, cooptée par la philosophie postmoderne, finit par affirmer le contresens comme vérité incontestable. Le contresens c'est que le rhizome évoque le mouvement comme un « perpétuel nécessaire », fondement d'un projet libérateur, qui confond les différents plans de l'histoire comme s'ils n'étaient pas différents, mais un seul.

Dans la pensée de Glissant, la notion de « racine » est déterminante, parce que c'est là que se concentre le drame des peuples africains. Sans elle, sans la racine, on ne pourrait

pas parler d'esclavage comme un acte de brutalité. Pour Glissant, c'est inacceptable de critiquer la racine, c'est-à-dire l'origine, par pur jeu de probabilités conceptuelles. Nier la racine pour parler du mouvement perpétuel est, pour Glissant, un acte pervers qui nie sa propre souffrance et celle des siens. En somme, ce qui paraît avant-gardiste –le concept de rhizome par exemple- devient réactionnaire et dévoile l'une des principales faiblesses du projet civilisateur occidental qui persiste toujours dans le modèle des nouvelles républiques : « La plupart des nations qui se sont libérées ont tendu à se former autour de l'idée de puissance, pulsion totalitaire de la racine unique, et non pas dans un rapport fondateur à l'Autre. La pensée culturelle de soi était duelle, opposant le citoyen au barbare. Il n'y eut rien de plus massivement opposé à la pensée de l'errance que cette période de l'histoire des humanités où les nations occidentales se sont constituées, puis ont répercuté sur le monde. »⁶²⁷

Nous disions que l'Atlas est à la fois le soutien et le support du ciel et du monde, mais non pas soutien et support d'un même monde, un monde « universel » et unitaire. Il est possible d'observer qu'il y a derrière la critique d'une seule origine une critique d'un seul avenir. Ce que nous apprenons en observant *l'Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg c'est qu'une image conduit à diverses origines par divers chemins et donc cela suppose plusieurs récits. Warburg fait du recyclage des images et obtient, non pas un seul Atlas, mais plusieurs Atlas jusqu'à créer un système de références qui recommence en même temps qu'il finit. Ce qui reste de chaque Atlas c'est une photographie. Ce qui reste n'est pas l'Atlas en soi, mais une trace ou encore son fantôme. Dans son intention de « recomposer

⁶²⁷ Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, op. cit., p. 27.

l'ordre des temps perdus »⁶²⁸, Didi-Huberman affirme que « De la même façon dont l'Atlas est une collection d'images qui tend à adapter la forme d'un livre, il existe des livres qui sont constitués à partir d'une expérimentation avec les images. » Il y a une correspondance symbolique entre les deux projets, celui de « penser en images » et celui de « penser en récits ». Cette correspondance est à la fois une revendication de la fusion initiale entre le récit oral/écrit et sa correspondance en images, qu'on observe par exemple dans *Le Quichotte*, dans la mesure où le personnage est le double matériel d'une image du passé. On peut également observer ceci avec encore plus de précision dans *Les Ménines*, le tableau mythique de Vélasquez, et qui constitue à la fois le prétexte initial de réflexion sur la relation entre les mots et les choses que fait Michel Foucault en faisant allusion à Jorge Luis Borges. *Le Quichotte* et *Les Ménines*, sont pour Gironde⁶²⁹ tout comme pour Carlos Fuentes les fondements du moderne.

À ce propos, Fuentes écrit :

Récemment, j'ai allumé mon poste de télévision et j'y ai surpris Jean Luc-Godard en train de déclarer que l'œuvre cinématographique telle que le metteur en scène l'a conçue pour l'écran théâtral est le film originel, de même qu'au Prado *Les Ménines* de Vélasquez sont l'origine de la peinture. En revanche, les films qui passent par l'écran réduit de la télévision sont des simples copies. Le film à la télévision, disait Godard, est une carte postale des *Ménines*. Je suis certain d'avoir raté [...] le contexte de cette citation de Godard. Cependant, l'idée m'a poussé à revenir à Vélasquez, le peintre surpris dans l'acte de peindre cela même que nos sommes en train de voir, achevé mais inachevé : Vélasquez, selon le témoignage même de son tableau, n'a pas encore fini de le peindre. Ce que nous voyons n'existe pas encore ou, plutôt, son existence n'est pas encore totale. La peinture réelle de Vélasquez (la peinture-dans-la-peinture) nous tourne le dos ; le peintre ne l'a pas encore terminé.

⁶²⁸ C'est le titre que Didi-Huberman a choisi pour la IV^e partie de son exposé sur l'Atlas, dont nous avons traité auparavant. Didi-Huberman fait évidemment allusion ici au roman de Proust.

⁶²⁹ Voir Michel Gironde, « Don Quichotte, modèle d'écriture », in *Carlos Fuentes, entre hispanité et américanité*, op. cit., pp. 297-311.

Cette scène s'est-elle déroulée un jour ? A-t-elle été posée pour le peintre ? Ou plutôt : Vélasquez a-t-il seulement imaginé certains ou tous les éléments qui la composent ? Cela en premier lieu. Ensuite : Vélasquez a-t-il achevé la peinture ? Diego de Silva Vélasquez, nous apprend Ortega, n'a pas été un peintre populaire à son époque. Entre autres choses, on l'accusait de ne pas terminer ses tableaux et de les montrer inachevés. Ainsi, ce que le spectateur contemporain apprécie comme un sommet de l'art de Vélasquez, son ouverture inachevée, était-il perçu comme une lacune technique par ses contemporains.⁶³⁰

Il y a plusieurs aspects qui nous intéressent ici dans la perspective de la composition de l'Atlas. D'abord, le fait que, en suivant Fuentes, deux modèles de l'inachevé soient élus comme référence d'origine. Nous nous trouvons dans le territoire de Glissant, dans son explication sur la poétique de la Relation, et par conséquent, la poétique de l'Atlas. *Les Menines*, sans doute, fait allusion au geste même de la création, dans le cadre du pouvoir constitué. Le peintre surpris dans un espace qui n'est pas le sien, en marge de la famille royale et entouré d'un Atlas d'images (tableaux, reflets), toutes ambiguës et étranges. En somme, *Les Menines* résume une scène qui ne finit jamais, comme dit Foucault, c'est une scène qui se déroule toujours dans le temps et qui recommence chaque fois qu'un spectateur, quiconque, se situe face au tableau. Si *Don Quichotte*, et par extension tout le roman, constitue la « critique de la création à l'intérieur de la création »⁶³¹, pour employer les mots de Carlos Fuentes, *Les Ménines* sont un exemple d'un phénomène où le regard agit en tant que donneur de sens. En fait, Vélasquez et le tableau qu'il signe, *Les Ménines* ; et Cervantes et le personnage qu'il décrit, sont des objets d'un regard en évolution continue, ou plutôt, une somme de regards qui se projettent du dedans des œuvres et du dehors, comme l'étudie précisément Michel Foucault. Ce système de regards est celui qui intéresse

⁶³⁰ Carlos Fuentes, « Des visions pleins les yeux », pp. 163-169, in Claude Felle et Jorge Volpi (dir.), *Les Cahiers de l'Herne : Fuentes*, Paris, Éditions de l'Herne, 2006, p. 165.

⁶³¹ Carlos Fuentes, *Cervantes ou la critique de la lecture*, Paris, L'Herne, 2006, p. 36.

Fuentes dans son illustration sur ce que serait « l'œuvre originale », évoquée dans la scène sur Jean-Luc Godard. Il ne s'agit pas de l'original en tant qu'objet unique, mais de l'original en tant que dispositif de lectures qui sont, en fin de compte, les donneurs de sens. *Les Ménines*, et *Don Quichotte* appréhendés comme des essais sur le regard et la lecture...

Nous retiendrons deux faits fondamentaux, directement liés à la poétique de la Relation que constitue l'essence de l'Atlas. Le premier c'est l'idée que l'origine est rhizomatique. Le second c'est l'idée que cette origine rhizomatique impose un procédé de sens qui défie lui aussi la consécration d'un modèle universel. Si *Les Ménines* sont l'origine, elles sont l'origine précisément par leur aspect d'inachevé perpétuel. Ce principe d'inachevé perpétuel persiste dans le roman contemporain qui, fidèle à ses origines, s'interroge sur le fait même de son être.

Dans la pensée de Fuentes, ce qui nous intéresse également c'est la relation qu'il établit entre ce qui est conclu (l'œuvre d'art en tant que modèle) et la lecture, qui est une manière d'actualisation. Fuentes explique cette relation comme suit : « Mais il ne s'agit pas simplement de moderniser Vélasquez, étant donné que tout grand artiste transforme le passé en présent et change, dans l'actualité de son œuvre, le non-contemporain en contemporain. »⁶³². L'idée de « grand artiste », pour ce travail, reste inutile. Si on devait ajouter un élément à cette réflexion, ce serait précisément un élément qui mettrait en question l'idée du *grand artiste*, dans le sens où celui-ci produit des œuvres inachevées, chétives, en procès.

⁶³² *Ibid.*

Cette relation entre l'achevé et l'inachevé parcourt de façon obstinée les textes de ce corpus que nous analysons et a, comme nous l'avons déjà dit, un effet concret : celui de rendre possible l'émergence de quelques documents hétérogènes qui ont besoin du lecteur pour être reconnus comme faisant partie de quelque chose, dans ce cas, d'un texte fictionnel. Mais cette relation a aussi une influence dans la manière de comprendre cette espèce d'entéléchie qu'est « l'auteur » (l'artiste), dans le sens qu'avant d'être un observateur privilégié, un faiseur doué d'une connaissance générale, « l'auteur » se trouve immergé – comme dans *Les Ménines* – dans une situation de déficience par rapport à ce dont il traite. L'auteur est plus objet, que sujet de l'histoire. La fonction du narrateur est, dans plusieurs sens, déplacée vers le lecteur.

Dans *Respiration artificielle*, cette question est directement associée à ce qu'on pourrait appeler la transformation des signes dans le temps, et c'est ce que Fuentes appelle une « actualisation du non contemporain en contemporain », et que nous voulions présenter ici comme le résultat d'un fait idéologique dans la mesure où cette actualisation correspond à une position qu'assume l'auteur, plutôt que le narrateur. L'auteur Vélasquez ou Cervantes, l'auteur Piglia ou Fuentes, et, assurément, leurs lecteurs.

Dans *RA*, comme dans d'autres textes, Ricardo Piglia réfléchit sur l'origine de la littérature argentine. On comprend *origine* comme l'idée de tradition dans le sens symbolique, mais surtout dans le sens culturel. Si on retourne à la métaphore d'Atlas, celle que compose Piglia de la littérature argentine réunit des tensions entre deux origines principales, l'une viendrait d'un titan qui serait Sarmiento avec *Facundo*, et l'autre, un titan qui serait José Hernández avec l'histoire du gaucho *Martín Fierro*. Mais il y aurait aussi

une tension entre ces deux origines qui serait sans doute Jorge Luis Borges, qui (à l'image d'Emilio Renzi dans *RA*) serait l'auteur argentin qui se questionne sur la légitimité de son œuvre personnelle en tant que celle qui contient ou survit aux œuvres initiales.

Borges, nous dit Renzi, se caractérise par une tentative singulière, celle de « [...] integrar en su obra también a la otra corriente, a la línea antagónica al europeísmo, que tendría como base la gauchesca y como modelo el *Martín Fierro* »⁶³³ Il faut lire dans cette tension un acte de dénonciation politique, en suivant le philosophe polonais Tardewski dans la deuxième partie de son roman « Descartes » qui parle de la visite échouée que fait Emilio Renzi à son oncle Marcelo Maggi. Pour Tardewski, Borges met en évidence un scénario que nous appellerons « colonial », qui montre l'étranger en tant que « civilisé » et le local en tant que « barbare ». Le lecteur, devant le texte étranger, qui se présente dans une langue étrangère, en l'occurrence en français⁶³⁴, apparaît comme un ignorant. Aussi simple que ça. Tandis que dans *Martín Fierro* il y a une revendication du populaire, comme si dans ce clivage entre le *cultivé* et le *local* se trouvait le sens de l'identité nationale, qui est, comme on l'a déjà signalé, l'un des déclencheurs de ces littératures. Renzi, en se référant à la nouvelle *Hombre de la esquina rosada* (*L'homme au coin de mur rose*), explique : Borges écrit « le premier texte de la littérature argentine postérieur au *Martín Fierro* qui soit écrit

⁶³³ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 131 « [...] intégrer à son œuvre, également, l'autre courant, le courant opposé à l'européanisme [Sarmiento], qui aurait pour base la littérature gauchesque et pour modèle le *Martín Fierro*. », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 131.

⁶³⁴ « La primera página del *Facundo*, texto fundador de la literatura argentina [...] ¿Qué hay ahí?, dice Renzi. Una frase en francés: así empieza. Como si dijéramos la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés: *on ne tue point les idées* (aprendida por todos nosotros en la escuela) », Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 130. « La première page du *Facundo*, le texte fondateur de la littérature argentine [...] Qu'est ce qu'il y a là ? Dit Renzi. Une phrase en français : c'est ainsi que ça commence. Un peu comme si nous disions que la littérature argentine commence avec une phrase en français : *On ne tue point les idées* (phrase que nous avons tous appris à l'école). » *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 130.

par un narrateur employant les tournures, les rythmes, le lexique de la langue orale ». Et en écrivant *Pierre Ménard, autor de El Quijote* (*Pierre Ménard, auteur du Quichotte*), Borges projette son œuvre dans une dimension différente que celle qui est en relation avec la tradition du XIX^e. « A partir de ahí su obra está partida en dos : por un lado los cuentos de cuchilleros, con sus variantes ; por otro lado los cuentos, digamos, eruditos, [...] ». ⁶³⁵ Pour nous, ce point de fissure est décisif vis à vis de ce que nous avons dit, car c'est à partir de là (et les politiciens diraient à partir de cette libération symbolique) qu'apparaît une *autre* possibilité, où l'action littéraire, le fait littéraire, surgit avec une résonance particulière et distinctive, que Renzo / Piglia condense ainsi : dans cette autre littérature « Borges parodia la superstición culturalista y trabaja sobre el apócrifo, el plagio, la cadena de citas fraguadas, la enciclopedia falsa, etc., y donde la erudición define *la forma* de los relatos » ⁶³⁶ (Pour conclure que « No es casual entonces que el mejor texto de Borges sea para Borges « El Sur », cuento donde esas dos líneas se cruzan, se integran »). ⁶³⁷

Tandis que Carlos Fuentes prend pour origine Cervantes, lorsqu'il traite son univers comme un univers symbolique qui permet de rassembler la tradition européenne et la réalité américaine ⁶³⁸, Piglia propose que Borges dépasse les deux frontières, la géographique - Europe — Amérique — et la temporelle —XIX^e siècle — XX^e siècle. C'est l'Atlas de Borges celui qui, selon Piglia, rend possible l'apparition d'une autre littérature, celle écrite

⁶³⁵ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 132. « À partir de là, son œuvre se divise en deux: d'un côté, des contes de gouapes, avec leurs diverses variantes; de l'autre, les contes, disons, érudits [...] », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 132

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 132. « Borges parodie la superstition culturaliste et travaille avec l'apocryphe, le plagiat, les chaînes de citations forgées de toutes pièces, la fausse encyclopédie, etc., et où l'érudition définit la forme des récits. », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 132.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 132. « Il n'est donc pas surprenant que le meilleur conte de Borges soit, aux yeux de Borges lui-même, *El Sur*, conte où les deux courants se croisent et se fondent », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 132.

⁶³⁸ Voir Michel Gironde, *Carlos Fuentes...*, *op. cit.*

par Roberto Arlt, « [...] el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX. »⁶³⁹ Arlt est présenté non pas comme un écrivain conventionnel, un inventeur d'images, mais comme « un chroniqueur du *Mundo*⁶⁴⁰ », « qui écrivait comme un cochon », « mal ». Un écrivain qui « écrivait pour s'humilier », dit Marconi Volodia, un des « érudits » qu'Emilio Renzi retrouve à Concordia, Entre Ríos, pour orchestrer le récit qui raconte le devenir de la littérature dans *Respiration artificielle*, c'est à dire l'histoire de la littérature.

Piglia et Arlt ressemblent à Warburg dans cette relation avec l'espace « monde » dont ils parlent de façon fragmentaire et hétérodoxe, en défiant, peut être seulement en apparence, quelques principes, comme celui de l'ordre, qui appartiennent à d'autres manières de faire de l'histoire. Nous avons déjà signalé que Piglia se reconnaît historien par sa formation académique. Dans *RA*, le facteur historiographique lié au déroulement littéraire sert à traverser les frontières entre diverses disciplines, mettant en relief ce pari sur la connaissance dans la différence. Philosophie et politique et philologie et anthropologie se confondent dans une trame qui de manière intentionnelle et défiante se présente comme fictionnelle. Le monde auquel Piglia fait allusion à travers les références à Arlt c'est le même monde auquel Warburg fait allusion dans son *Atlas Mnemosyne*. C'est un monde multiforme, confus et prolifique qui est invoqué en termes unitaires, est c'est probablement cette invocation qui est à l'origine d'un grand mensonge. C'est la reconnaissance de cette tromperie ce qui légitime l'existence de cette manière de raconter les faits ; chez Arlt c'est

⁶³⁹ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 133. « [...] le seul écrivain véritablement moderne qu'ait produit la littérature argentine du XX^e siècle », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁴⁰ En espagnol dans la traduction.

celle de la chronique inachevée et chez Warburg celle du collage éphémère. Ce qui survit de cette histoire sont les liens entre les différentes parties, et ce lien n'est pas strictement rationnel. Tout au contraire, il s'agit d'une matière que d'autres, comme Tzvetan Todorov, appelleraient *fantastique*, non pas parce qu'elle manquerait de sens, mais parce qu'elle est inexplicable au moyen des instruments de la raison cartésienne. Cette matière parle d'une manière de tisser qui met en doute l'ordre temporel et matériel, l'ordre civil et légal (celui de l'autorité, par exemple), pour montrer non seulement que tout fait partie du même monde, mais que ce monde a une fin qu'on connaît déjà.

Pour prouver ceci, *Respiration Artificielle* recueille de Borges l'idée de la critique à l'autorité littéraire, montrant que ce n'est pas dans le vrai et le réel que réside la production de sens, mais dans les relations qui s'établissent entre les différents éléments de ce monde. Comme nous le savons déjà, dans cette discussion des origines de la littérature et son avenir, Piglia fait allusion à l'histoire de Paul Groussac, un écrivain français émigré en Argentine dans les années 1880. Groussac apporte non seulement ce que le roman appelle l'européanisme en Argentine, c'est-à-dire le modèle à suivre, mais apporte aussi une problématique différente, que l'on trouve également chez Borges dans *Pierre Ménard...*, mais qu'il utilise pour tisser un réseau de relations qui vont du Quichotte réel au Quichotte apocryphe (son étude porte le titre de *Une énigme littéraire*, et parle de l'auteur d'un *autre Don Quichotte*), et puis à « l'auteur réel » de ce livre apocryphe, qui ne serait autre qu'un homonyme du grand poète et homme politique cubain José Martí. De plus, la procédure de Groussac suppose des transferts entre le français du XIX^e siècle à l'espagnol du XVI^e siècle (qui fait allusion, nous le savons, à l'espagnol du XII^e siècle) et encore au français du XIX^e siècle, dans un jeu de possibilités qui rend possible que « [...] el supuesto continuador

plagiario de Cervantes no pudo ni siquiera leer impresa la primera parte del Quijote verdadero »⁶⁴¹, car il serait mort en décembre 1604 alors que le texte de Cervantes fut publié l'année d'après.

Ceci a une influence déterminante sur ce qu'on vient d'appeler, à l'instar de Roberto Arlt, « littérature moderne », et c'est cette attitude douteuse de l'écrivain Paul Groussac, l'écrivain sans patrie, comme le dit Emilio Renzi, « [...] enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura : la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. »⁶⁴²

L'Atlas, ou l'attitude de l'Atlas qui est la même que celle du chroniqueur du monde, part de là, du défi à reconnaître dans l'instant, le mouvement, dans la partie, quelque chose qui ressemble le tout. L'écrivain périphérique et anachronique qu'est Marconi Volodia le dit de la manière suivante : « Un poeta sin memoria [...] es como un criminal abrumado y casi anulado por la decencia. Un poeta sin memoria es un oxímoron. Porque el poeta es la memoria de la lengua ».⁶⁴³ Il faut lire dans cette idée l'établissement de la mémoire en tant que principe et aussi, si on veut, comme finalité de l'œuvre littéraire. En fait, encore avec Marconi, la clef se trouverait dans le fait que, comme nous avons souligné dans la première

⁶⁴¹ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 128. « [...] le prétendu continuateur plagiaire de Cervantes n'a même pas pu lire imprimée la première partie du véritable Quichotte », *Respiration artificielle, op. cit.*, 127.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 128. « [...] a enrichi, peut-être sans le vouloir, l'art figé et rudimentaire de la lecture grâce à une nouvelle technique : celle de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 128.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 133. « Un poète sans mémoire [...] est comme un criminel confondu et presque réduit à néant par la décence. Un poète sans mémoire est un oxymore. Car le poète est la mémoire de la langue », *Respiration artificielle*, p. 133.

partie de ce chapitre, la littérature sait se dissoudre et « courtiser sa fin. »⁶⁴⁴ Postulée dans n'importe quelle partie du monde, la littérature parle toujours d'elle même, on pourrait dire, de son début et de sa fin. Mais ce serait inutile si on ne prenait pas compte que ceci est possible seulement dans une société en conflit, c'est-à-dire dans un système culturel.

⁶⁴⁴ Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p.128.

2.2 Migration et Atlas

L'Atlas de Warburg, ou celui de Arlt, ou encore celui de Cervantes, se ressemblent entre eux parce qu'ils sont le résultat du même *désastre*. Ils se situent aux antipodes du correct, de l'établi⁶⁴⁵. D'un côté, il y a l'histoire de la littérature qui se raconte en fonction de la notion de *style*, « [...] la idea del escribir bien como valor que distingue a las buenas obras »⁶⁴⁶, dit Renzi. De l'autre côté, il y a une histoire de la littérature qui ne se limite pas à ces prétendues valeurs littéraires; c'est là où s'ouvre une brèche alternative, celle qui prend en considération le social et le politique (présents, bien sur chez Sarmiento et Hernández, dans le cas argentin).

C'est à partir de là que surgit un des thèmes centraux du roman de Ricardo Piglia, et qu'on trouvera aussi dans *SDS* et *LSD*. C'est le thème de la mobilité, de la migration, du nomadisme. Celui du déracinement, de l'exil. Piglia propose dans *RA* que « La autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo como valor al que el escritor se debe someter, nace en la Argentina como reacción frente al impacto de la inmigración. En ese caso se trata del impacto de la inmigración sobre el lenguaje »⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ En Argentine, l'écriture de Lugones représente la norme qui réunit les ingrédients qui suivent, d'après la citation de Piglia à Borges: « se construit laborieusement, avec le dictionnaire ». *Respiration artificielle*, op. cit. p. 135.

⁶⁴⁶ Ricardo Piglia, *RA*, op. cit., p. 135. « [...] l'idée de bien écrire comme critère définissant les œuvres de valeur », *Respiration artificielle*, op. cit., p.134.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 135. « L'autonomie de la littérature et la notion corrélatrice de style, comme valeur à laquelle l'écrivain est soumis, naissent en Argentine en réaction à l'impact de l'immigration. Dans ce cas, il s'agit de l'impact de l'immigration sur le langage », *Respiration artificielle*, op. cit., p.134.

Par contre, Cercas reconnaît dans l'influence des écrivains latino-américains exilés en Europe, particulièrement en Espagne, une espèce de nouvelle origine de la nouvelle littérature espagnole. La présence, la citation de Roberto Bolaño dans *SDS* est une affirmation irréfutable de ce postulat...

Il y a une relation étroite entre la mobilité humaine et l'Atlas qui soutient le monde. L'Atlas ne peut pas être conçu comme un fait statique. Et s'il l'est, il s'agit d'un événement statique mais éphémère : la somme des images photographiques est la preuve du mouvement intime de l'Atlas. Regarder à nouveau le titan qui soutient le monde nous sert à réfléchir sur la nature transitoire du geste. Le monde reste suspendu sur ses épaules, au point de tomber. Mais au point seulement. Au fond, la sculpture de l'Atlas est aussi une allégorie de l'endroit où les choses basculent. Et ceci grâce à la relation de dépendance qu'il y a entre le sujet (le titan) et le monde (l'Atlas). Le titan et l'Atlas sont finalement la même chose. Christophe ne serait pas lui s'il ne devait transporter Jésus d'un rivage à l'autre. C'est l'ensemble qui compte, la relation de dépendance qui va dans les deux sens.

Il s'agit d'une poétique du procédé, et non pas du résultat. Didi-Huberman attribue cette condition au fait que la discipline qui a la prétention de parler des choses du monde, l'Histoire de l'art, « est toujours », dit-il, « à recomposer »⁶⁴⁸. Qu'est-ce que cela signifie ? D'une part, que la discipline académique n'a pas fini de correspondre à sa fonction épistémique. Avec Didi-Huberman nous nous interrogeons sur l'objet de l'histoire de l'art, et à la fois sur l'objet de la littérature. Qu'est ce que l'artistique, qu'est ce que le littéraire ?

⁶⁴⁸ Phrase originale en espagnol: « Porque la Historia del arte siempre está por recomponer », en G. Didi-Huberman, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, op. cit., p. 254.

D'autre part, il faut bien lire dans cette affirmation le signe d'une révélation importante, et c'est que l'artiste, l'écrivain, accomplissent cette fonction épistémique en confondant (conjuguant) les domaines de l'analyse et de la production artistique comme les éléments d'un tout. Didi-Huberman observe ceci à partir d'une constatation formelle : « Les artistes ne se contentent pas toujours de faire de beaux chefs-d'œuvre, par exemple, des tableaux admirables. »⁶⁴⁹ Nous nous demandons si *Les Ménéines* répondent à ce critère. Comment savoir si une œuvre est admirable ou pas ? Didi-Huberman nous éclaire encore sur le problème: « Souvent – dit-il - ils [les artistes] se préoccupent de reconstruire, à leur manière, leur propre relation au le temps, à leur propre place dans l'histoire de l'art. Alors, ils font –plus modestement, comme de simples enquêteurs- de tables, des schémas, des montages, des diagrammes. Ils deviennent d'une certaine manière les historiens des domaines dont ils veulent modifier l'histoire ». ⁶⁵⁰

Le personnage écrivain, Javier Cercas, veut écrire une œuvre admirable, une œuvre littéraire. Le problème commence là ; sortir du journalisme (considéré comme un métier mineur) pour atteindre la littérature (considérée comme un fait artistique). Le personnage écrivain Emilio Renzi a un comportement similaire, sauf que dans son cas, il s'agit de communiquer du « réel » à une dimension littéraire, ou artistique. Les deux projets sont un échec, non pas parce que Cercas ou Renzi n'ont pas pu écrire ces « œuvres », mais parce que ces œuvres, une fois écrites comme prévu, apparaissent aux yeux des auteurs, par

⁶⁴⁹ Nous traduisons. Original en espagnol: « Los artistas no siempre se contentan con hacer bellas obras maestras, por ejemplo, cuadros admirables ». Georges Didi-Huberman, *Atlas...*, *op. cit.*, p. 254.

⁶⁵⁰ Nous traduisons. Original en espagnol: « Muchas veces — dice— se preocupan de reconstruir, a su manera, su propia relación con el tiempo, su propio lugar en la historia del arte. Hacen entonces — más modestamente, como meros investigadores— tablas, esquemas, montajes, diagramas. Se convierten de algún modo en los historiadores del ámbito cuya historia pretenden modificar ». G. Didi-Huberman, *Atlas...*, *op. cit.*, p. 254.

divers procédés, comme des « œuvres » sans valeur. C'est-à-dire que le modèle littéraire (ou ce que Didi-Huberman appelle « tableaux admirables ») cesse de signifier à un moment donné, devient insuffisant. Ce « devenir insuffisant » s'exprime dans une concrétion « autre », un texte qui fonctionne de façon alterne au premier, qui est dans les deux cas le texte qui parvient au lecteur et qui accomplit une fonction de communication que le texte original, le texte « admirable », n'a pu accomplir. En résumé, le texte « autre », celui qui signale la déficience du texte « admirable », finit par être le texte qui demeure.

L'analyse de ce texte « autre » suppose de remettre en question le rôle de l'auteur mais aussi, et surtout, ce qui est considéré artistique ou ne l'est pas. Carlo Ginzburg fait référence à ceci lorsqu'il rappelle que l'historien, de toute façon, raconte des histoires, tandis que Ricardo Piglia dit que pour lui, l'historien est celui qui ressemble le plus au romancier. Pour nous, la réflexion de Didi-Huberman, bien qu'elle soit utile pour signaler les limites entre l'espace de l'artiste et celui de l'enquêteur, se révèle trop vague par rapport à la confusion de ces deux espaces, qui nous semble plus importante. L'Atlas est, pour nous, une forme d' « œuvre artistique admirable » aussi bien qu'une œuvre ordinaire. Et inversement, l'Atlas, n'importe lequel, peut être lu comme un exercice de recherche, ainsi qu'une œuvre communément « admirable » peut être lue comme un exercice de recherche.

Cependant, ceci ne nous intéresse pas. Ce qui nous intéresse c'est le fait que l'Atlas est un moyen différent du traditionnel, que les artistes utilisent pour discuter sur un terrain où ils n'ont pas l'habitude d'aller. Ce terrain est celui de l'histoire de la discipline qu'ils pratiquent, dit Didi-Huberman, « dont ils veulent modifier l'histoire ». Pour modifier l'histoire, c'est-à-dire, le devenir d'une discipline, il ne suffit pas de la pratiquer

« correctement ». « Correctement » est l'expression conservatrice de cette histoire, tandis que la poétique de l'Atlas, la poétique de la *Relation incertaine*, s'avère rebelle et révélatrice. Comme c'est curieux !, l'art, incapable d'avancer par ses propres moyens, cherche le non artistique pour le faire. L'artiste, incapable de transformer son art, se libère de lui, et se réinvente sur le terrain de l'insolence qu'est celui de son commentaire désordonné et vain.

La réflexion de Didi-Huberman nous propose cette option comme sortie (une escapade, presque) du terrain qui exige « l'œuvre admirable ». Nous voyons ceci d'une manière totalement différente, c'est à dire comme une entrée en matière de ce qu'on pourrait appeler « l'œuvre mémorable », en suivant l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. Et, au contraire de Didi-Huberman, nous dirions que l'écrivain qui découvre (comme Cercas et puis comme Renzi) l'inutilité de « l'art admirable » choisit le chemin du « faire » mémorable, pour « modifier – comme nous dit Didi-Huberman – son histoire ». Et, ce chemin implique d'abord la contestation de l'auteur comme faiseur de l'admirable, de l'art, comme admirable ; et la revendication du non admirable (« tables, schémas, montages, diagrammes ») comme matériel du discours, comme matériel subjectif.

Dans *Respiration artificielle*, ce matériel a plusieurs noms propres, quelques uns connus par les lecteurs de littérature, comme Rodolfo Walsh et Roberto Arlt, et d'autres venus de l'histoire politique nationale, qui se résument dans le personnage de Enrique Osorio. Mais ce matériel a, surtout, une même dialectique, c'est qu'il se présente comme matériel en crise, toujours en relation, jamais de façon définitive, comme si la seule idée de l'« achevé » était impossible, ou au moins inutile pour réussir la réalisation du texte.

À la notion de survie correspond bien l'idée de migration. Dans le duo que les deux idées forment se dévoile une sorte de dialectique qu'est la dialectique de la transformation. C'est pour cela que nous affirmons que la poétique de l'Atlas, la forme de l'Atlas, correspond à la possibilité de la modification dont parle Didi-Huberman et qui nous sert ici pour parler de ce qu'on appelle la « littérature moderne » et de la place qu'occupe en elle le contemporain. Nous avons établi que, tandis que la réflexion historique fait référence aux opérations temporelles, la réflexion à partir de l'*Atlas Mnemosyne*, ou de la mémoire simplement, fait référence aux opérations dans l'espace. Il est donc indispensable de s'interroger sur l'impact que ces deux moyens ont dans la confrontation de ce que nous appelons *contemporain* (on pense aux hétérochronies comme réponse initiale à cette problématique). Une première réponse se trouve dans ce qu'expose Fuentes, dans le sens que l'art « change, dans l'actualité de son œuvre, le non-contemporain en contemporain. » Mais cela aussi reste insuffisant. Face au développement des nouvelles technologies et à la globalisation, il nous semble important d'étudier les jeux d'espace trouvés dans cette (ces) littérature(s) et qui se trouvent de façon profuse dans les textes de notre corpus d'étude.

Il n'y a pas qu'une seule histoire. Ceci est clair, de même qu'il n'y a pas une seule littérature et qu'il n'y a pas une seule origine. On peut dire qu'il y a une histoire en construction permanente, comme le temps, mais l'on ne peut pas affirmer que cette histoire est une chose achevée. Reconnaître ceci est important dans le contexte de la production de la « littérature moderne » que Piglia évoque dans *RA*, si on estime que la littérature joue un rôle important dans le dessin de l'imaginaire identitaire, c'est-à-dire, comme document qui condense les signes de l'identité. La littérature comparée au XIX^e siècle rend compte de cet aspect, et on peut le confirmer grâce aux modalités de son étude. Littérature germanique,

littérature française, littérature hispano-américaine... La bibliothèque de la littérature comparée illustre une poétique de la Relation qui part du principe de l'identité nationale, de l'État Nation. Cette bibliothèque est présente, survit, dans *Respiration artificielle*, *Les Soldats de Salamine*, et bien sûr *Les détectives sauvages*. Ce sont les traces d'identité qui surviennent, comme principe, mais aussi comme projet. Comme principe, dans le sens que nous avons déjà exposé dans notre analyse sur la relation entre Sarmiento, Hernández, Borges et Arlt, qui constitue un système dialectique où chaque partie joue un rôle dans la relation à l'autre. Cette dialectique est très actuelle, quand le débat sur la construction des États nations est en plein essor et que surgit ce qu'on appelle un monde multipolaire une fois la guerre froide finie.⁶⁵¹

Mais cette bibliothèque ne fonctionne plus de la même façon, elle existe mais elle ne représente plus ce qu'elle représentait. En ce temps du global, le local acquiert des sens de différente manière, et la Bibliothèque symbolique dont nous parlons se présente subordonnée, sous d'autres catégories qui apparaissent et disparaissent dans le temps dans une sorte de flux continu. Il y a des nouveaux réseaux qui émergent sur les étiquettes nationales ; il y a d'autres formes de comparatisme qui découlent de cette situation initiale : ces formes de comparatisme sont liées au sujet du genre (épistolaire, narratif), avec le statut du langage dans le domaine public (littérature et paralittérature), avec le statut du texte (fiction, non fiction, auto fiction), avec les communications (l'objectal et le virtuel), et bien sûr avec l'économie et la politique. Mais il y a un sujet qui nous intéresse en particulier du point de vue de l'espace : c'est que dans la composition de l'Atlas (qui n'est pas un simple

⁶⁵¹ Voir Zygmunt Bauman, *La sociedad sitiada*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

collage d'images) il existe un élément qui fait partie de la substance et qui donne forme à l'informe ; cet élément correspond à ce qu'on appelle la « modernité liquide »⁶⁵² chez Zygmunt Bauman et qui a à voir avec la libéralisation, dans le sens néolibéral du terme, de tous les éléments de transaction. L'État recule, ainsi que la valeur de la chose publique, tandis que s'impose le bénéfice transnational et corporatiste sur les constructions communautaires et nationales.

Respiration artificielle s'écrit dans le contexte de la dictature ; tandis que *Les Soldats de Salamine* s'écrit dans celui de la construction de l'Espagne moderne, de l'Espagne européenne ; *Les détectives sauvages* se présente comme l'œuvre d'un expatrié, même pas d'un exilé (qui aurait pu l'être), mais d'une personne qui déclare son total scepticisme face à l'avenir de son pays et à l'avenir de sa littérature. C'est à partir de ces lieux d'énonciation que la notion du migratoire sert pour parler de ce que nous avons appelé littérature du désastre, littérature de la calamité. Ceux qui ont peur de la migration sont ceux qui prétendent sauvegarder ce qu'on suppose être les bonnes formes : ce sont les classes dominantes.

Ceux qui n'ont pas peur sont ceux qui modifient le scénario. L'image des « épaules de l'individu » dans la citation de Bauman, fait référence à cette situation précisément, qui serait une réaction à la situation régnante. L'écriture comme champs de bataille où on ne se dispute que sur les formes correctes. L'individu-écrivain comme soldat solitaire dans ce conflit, « [...] el custodio de la pureza del lenguaje ».⁶⁵³

⁶⁵² Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

⁶⁵³ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 136. « [...] gardien de la pureté du langage », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 135.

Renzi/Piglia traitent le sujet du point de vue du langage (« il s'agit de l'impact de l'immigration sur le langage »), mais à travers quelque chose que les dictionnaires encyclopédiques traitent avec trop de distension : « la langue nationale », les valeurs traditionnelles.⁶⁵⁴ La littérature alors, face à l'émergence de l'ennemi, acquiert « une fonction *spécifique* » : « [...] preservar y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes. Esta pasa a ser ahora la función ideológica de la literatura : mostrar cuál debe ser el modelo, el *buen uso* de la lengua nacional ». ⁶⁵⁵

Dans le cas de la littérature argentine, Piglia choisit Lugones comme le premier représentant politique de cette position nationaliste, comme celui qui possède le code. Et Arlt comme celui, par contre, qui « [...] percibe que la lengua nacional no es unívoca »⁶⁵⁶. A partir d'ici nous entrons à plein-pied dans le domaine de l'original en termes de langage et nous revenons à la place de départ dans laquelle l'écrivain, appelé à modifier l'histoire, se retrouve face à l'alternative principale qui est de suivre ou non la voie de la tradition. Arlt, effectivement, d'après Piglia, ne le fait pas. Il choisit, de fait, la voie du mélange, au détriment de ce qui pourrait apparaître comme vrai et original.

Ce n'est pas un hasard si le roman de Piglia met en évidence le thème de la traduction comme une question fondamentale dans cet espace de transformation. Le roman nous éclaire, comme un trait d'europanisme, sur le fait que les écrivains en Argentine

⁶⁵⁴ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 136. « la langue nationale », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 135.

⁶⁵⁵ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, pp. 135-136. « [...] préserver et défendre la pureté de la langue nationale face au mélange, au pêle-mêle, à la désagrégation produits par les immigrants. Telle est la fonction idéologique de la littérature, montrer quel doit être le modèle, le bon usage de la langue nationale », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 135.

⁶⁵⁶ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 137. « perçoit que la langue nationale n'est pas univoque », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 136.

s'efforcent de lire la version originale, sûrement dans le but de connaître de première main le modèle à suivre. Arlt serait un cas exceptionnel en optant pour la lecture des œuvres traduites, c'est-à-dire déjà changées par un intermédiaire. Son *style*, dit Piglia, vient de la lecture de ces « pésimos traductores españoles »⁶⁵⁷. « Arlt viene entonces desde un lugar que es totalmente *otro* lugar de ese desde el cual se escribe « bien » y se hace « estilo » en la Argentina »⁶⁵⁸, conclut-il. Nous découvrons ainsi avec Arlt un des aspects essentiels de cette « littérature moderne », et c'est qu'il n'y a pas de dissociation possible entre le style et les sujets abordés. « El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo : no hay una cosa sin la otra. Arlt escribe eso que cuenta : Arlt es su estilo, porque el estilo de Arlt está hecho, en el plano lingüístico, del mismo material con el que construye el tema de sus novelas »⁶⁵⁹. Et sur quoi est-ce que Arlt écrit ? Arlt écrit sur des personnages qui vont d'un endroit à l'autre, condamnés, des personnages qui abandonnent la légalité et qui défient donc toutes les limites. Sur cette base s'affirme ce que Renzi / Piglia appelle « la machine éclectique » qui est l'écriture de Roberto Arlt et qui ressemble en bien des façons au projet d'Atlas structuré par Aby Warburg.

Il faut insister sur le fait que la traduction est la forme la plus courante de migration d'un texte d'un univers linguistique à un autre. Et que les littératures se croisent dans la traduction en dévoilant leurs traits spécifiques. Le roman de Piglia se structure sur ce

⁶⁵⁷ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 137. « lamentables traducteurs espagnols », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 137.

⁶⁵⁸ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 138. « Arlt vient donc d'un lieu qui est totalement autre que celui où l'on écrit "bien" où l'on produit du "style" en Argentine », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 137.

⁶⁵⁹ Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, p. 138. « Le style de Arlt est sa fiction. Et la fiction de Arlt est son style : il n'y a pas une chose sans l'autre. Arlt écrit ce qu'il raconte : Arlt est son style, parce que le style de Arlt est fait, sur le plan linguistique, du même matériau que celui avec lequel il construit le thème de ses romans », *Respiration artificielle, op. cit.*, p. 137.

phénomène, excepté le fait que, dans le cas précis de ce roman, il ne s'agit pas juste de traduire un texte d'une langue dans une autre, mais de présenter par différents mécanismes les propres migrants dans le texte. On peut dire que *RA* constitue le répertoire de quelques unes des plus importantes et significatives influences culturelles qui ont marqué l'histoire nationale argentine entre le XIX^e et le XX^e siècle.

3 Des valeurs et finalités de la littérature

3.1 De la tradition, de l'universel et du non universel

De l'universel, du local, du « provincial »

La littérature conduit à l'abîme et aussi, parfois, à l'amitié. L'exercice de la mémoire n'a de valeur que dans la revendication de ces amis oubliés. Le texte littéraire ressemble, en ce sens, à un almanach de noms propres au sens littéral et figuré. L'Histoire se souvient d'eux comme des héros, la Littérature, comme des personnages.

L'existence du nom propre « Roberto Bolaño » dans *SDS* en est un exemple. Il faut lire là un effort dans la perspective du mémorial aussi bien qu'un acte de reconnaissance. Dans la recherche et ensuite dans l'énonciation du nom propre se rejoignent les chemins de l'Histoire et de la Littérature. L'aventure des détectives sauvages part de ce nœud de reconnaissance et d'oubli : Salvatierra, l'ami de Cesárea Tinajero, raconte cet instant où le passé et le futur, le réel et la fiction n'en font qu'un :

[...] me explicó que estaban haciendo un trabajo sobre los estridentistas y que habían entrevistado a Germán, Arquéles y Maples Arce, y que habían leído todas las revistas y libros de aquella época, y entre tantos nombres, nombres de hombres cabales y nombres huecos que ya no

significan nada y que no son ni siquiera mal recuerdo, encontraron el nombre de Cesárea.⁶⁶⁰

L'effort mémorial coïncide, certainement, avec la tâche historique que *SDS* emporte en son sein (Bolaño et Cercas situés dans l'Histoire de la Littérature, leur écriture faisant partie de la littérature au tournant du XX^e et du XXI^e siècle) ; l'acte de reconnaissance met l'accent sur la littérature comme un métier qui s'apprend et qui se partage. Un acte humain, simplement, qui peut-être appréhendé par la reconnaissance du sujet qui écrit : représenter Roberto Bolaño est un hommage au travail de tous les écrivains.⁶⁶¹

Le dialogue sur la littérature entre deux écrivains n'est souvent pas anodin. Roland Barthes et Maurice Nadeau, dans *Sur la littérature*⁶⁶², illustrent bien cette affirmation quand ils discutent sur le devenir de la littérature, et sur ce que Barthes appelle la crise de la littérature, qui pour lui ne correspond pas à l'absence de nouvelles publications mais à la répétition des livres. Pour Nadeau, le phénomène n'est pas récent, il y a des livres qui restent énigmatiques depuis toujours, voire non compris, par les lecteurs ; il cite *Ulysse*, de James Joyce. Ce dialogue a lieu à la même époque où Piglia écrit *Respiration artificielle*. C'est de là que provient cette idée bien connue qui traduit une des constantes qu'impose la

⁶⁶⁰ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 162. « [...] m'a expliqué qu'ils étaient en train de faire un travail sur les stridentistes, et qu'ils avaient interviewé Germán, Arqueles et Maples Arce, et qu'ils avaient lu toutes les revues de cette époque-là, et que parmi tant de noms, de noms de vrais hommes et de noms creux qui ne signifient plus rien et ne sont même pas un mauvais souvenirs, ils sont tombés sur le nom de Cesárea », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 227.

⁶⁶¹ Cercas reconnaît dans Bolaño ce que pour lui est un « vrai écrivain ». Cercas rencontra Bolaño avant qu'il devienne l'écrivain réputé qu'il est devenu. Avec humour, Cercas présente l'écrivain chilien comme un modèle de l'écrivain contemporain qu'il voudrait être : « No recuerdo muy bien de qué hablamos, pero sí que, cuando un amigo le preguntó cómo iba la novela que estaba escribiendo, Bolaño contestó: 'Va, pero no sé muy bien hacia dónde.' La frase me impresionó muchísimo, porque me pareció la frase de un escritor de verdad [...] ». Javier Cercas, « Viva Bolaño! » (pp. 79-81), dans *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 79.

⁶⁶² Roland Barthes et Maurice Nadeau, *Sur la littérature, op. cit.*

logique de la modernité, c'est-à-dire, sa fin, au sens de son épuisement. Barthes réfléchit sur la modernité et sur ce qu'il appelle « la novation »⁶⁶³ pour signaler qu'elle n'est qu'un aspect de la modernité, que la modernité, explique-t-il, comporte tout à la fois la novation et « ses déchets », et, on peut dire aussi, ses répétitions. Mais cela n'est pas le plus important. Le plus important c'est que, dans ce contexte de *crise de la littérature dans la modernité*, ce qui émerge c'est, suivant Barthes, la crise des genres littéraires, et plus exactement, la crise du roman. « La contrepartie de ces types de théories se lit dans le discours sur la fin du roman⁶⁶⁴ », explique Jean Bessière. Et encore, l'émergence de la notion de *texte* qui traduit à la fois la crise des genres et l'apparition des nouveaux rapports entre l'écrivain, l'objet de sa production, et le lecteur. Barthes propose à Nadeau ceci :

À partir du moment où il y a pratique d'écriture, on est dans quelque chose qui n'est plus tout à fait la littérature, au sens bourgeois du mot. J'appelle cela le *texte*, c'est-à-dire une pratique qui implique la subversion des genres ; dans un texte ne se reconnaît plus la figure du roman, ou la figure de la poésie, ou la figure de l'essai.

Le texte contient toujours du sens, mais il contient, en quelque sorte, des retours de sens. Le sens vient, s'en va, repasse à un autre niveau, et ainsi de suite ; il faudrait presque rejoindre une image nietzschéenne, celle de l'éternel retour, l'éternel retour du sens. Le sens revient, mais comme différence, et non pas comme identité.⁶⁶⁵

Le *texte* ne rime donc pas avec une version essentialiste de la culture. La notion de *texte* comporte la possibilité pour le signe de ne pas être un état, mais un devenir.

Le dialogue entre deux écrivains n'est jamais décoratif, y compris quand ce dialogue ne mène, apparemment, nulle part. Le dialogue entre Javier Cercas et Roberto

⁶⁶³ Roland Barthes et Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, op. cit., p. 28.

⁶⁶⁴ Jean Bessière, *Le roman contemporain...*, op. cit., p. 41.

⁶⁶⁵ Roland Barthes et Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, op. cit., p. 38.

Bolaño en est la preuve. Comme le dialogue entre Barthes et Nadeau, ce dialogue fonde quelque chose, une vision sur la littérature, et constitue aussi son point de départ.

Il faut le dire tout de suite : le dialogue entre deux écrivains, surtout quand l'un vient de la péninsule et l'autre du continent latino-américain, constitue presque un manifeste artistique, et peut-être bien un acte politique. L'œuvre fictionnelle de Cercas est l'évidence de cette affirmation et son œuvre critique, sa déclaration de principes. De même que dans *SDS* la stratégie poétique du texte se dénoue dans la critique de la fiction comme un fait homogène et glorieux (et cela est mis en évidence dans la citation du personnage écrivain Roberto Bolaño), Javier Cercas, dans ses articles, s'efforce de remarquer les points forts du chemin parcouru pour en arriver là. De fait, le roman *SDS* symbolise en quelque sorte le bout d'un fil qui n'est pas constitué seulement par son auteur et son texte mais aussi par le contexte où l'auteur et ce texte existent. Ce contexte peut-être référé avec des mots divers ; Javier Cercas, comme Ricardo Piglia dans « La novela polaca », a choisi le mot *tradition*.

Cercas emploie le terme *tradition* avec un brin d'ironie, pour rappeler que la tradition est une donnée et aussi un acquis, que la tradition est une donnée qui peut-être à la fois un piège ou une libération : un piège, quand on la regarde comme une donnée supérieure, et une libération quand elle met en question les origines et l'avenir à la fois.

Dans l'article « Un malentendido », qui fait partie de la série *Los contemporáneos*⁶⁶⁶, Javier Cercas écrit sur la *tradition* en faisant référence à Paul Valéry et à Juan Rulfo, et plus exactement, à l'idée de Valéry selon laquelle « un lector solo puede apreciar lo que está

⁶⁶⁶ In Javier Cercas, *La verdad de Agamenón*, op. cit., publié d'abord dans *ABC Cultural*, 13 janvier 2001.

escrito en su propia lengua »⁶⁶⁷. Ce faisant, l'écrivain espagnol propose au lecteur d'Espagne — et plus exactement au lecteur du journal *ABC* où il publie cet article — une thèse qui met en question la tradition littéraire espagnole et qui finit par nous donner autre idée de ce qu'est lire en Espagne, et donc écrire en Espagne, à la fin du XX^e siècle.

Cercas écrit : « la afirmación [de Valéry] tal vez sea excesiva, pero tiene al menos la virtud de poner en guardia contra esa forma inversa de provincianismo que consiste en preferir cualquier desharrapada o infame traducción del inglés a un cuento de Rulfo »⁶⁶⁸. Que veut dire Cercas sur l'Espagne contemporaine, sur le lecteur d'aujourd'hui ? Sur Rulfo ?

Il n'y a peut-être pas un écrivain plus *local* que le mexicain Juan Rulfo. Et encore, il y a peu d'écrivains latino-américains qui, comme lui, ont eu une telle résonance internationale. Rulfo est un point de rencontre entre *là-bas* et *ici*. L'œuvre de Juan Rulfo subsiste dans cette double condition, celle d'exister comme un document endogène qui transcende les frontières de sa propre inspiration. En lisant *Pedro Páramo* ou *El llano en llamas*, nous avons envie de conclure qu'il n'y a rien de plus universel que le local. Mais Juan Rulfo n'est pas espagnol. Et pourtant, il écrit en « castillan », avec la langue de Cervantes, de Vasconcelos et d'Alfonso Reyes. La langue de Octavio Paz et de Miguel Delibes et de Miguel de Unamuno. Dans l'article de Cercas, nous retrouvons cette tension : au fond, la langue, toute langue, est essentiellement un marqueur de la différence ; ou, si l'on préfère, la différence *existe* grâce à la langue.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 217. « Un lecteur peut apprécier seulement ce qui est écrit dans sa propre langue ».

⁶⁶⁸ Javier Cercas, *La verdad de Agamenón...*, *op. cit.*, p. 217. « [...] l'affirmation [de Valéry] est peut-être excessive, mais elle a au moins la vertu de nous mettre en garde contre cette forme inverse du provincianisme qui consiste à préférer n'importe quelle traduction anglaise déguénillée à une nouvelle de Rulfo ».

Le lecteur espagnol « provincial », dit Cercas, ne reconnaît pas ce trajet qui décrit le parcours historique de la langue en tant qu'objet d'oppression ou de libération. Le lecteur provincial qui ne reconnaît pas sa langue dans l'écriture de Rulfo ne reconnaît pas sa légitimité, celle de *l'autre* — *l'autre* étant bien évidemment l'écrivain non espagnol, Juan Rulfo. En préférant une traduction de l'anglais de l'œuvre de Rulfo, ce lecteur provincial *rend exotique* la langue de Rulfo, voire le devenir de la langue espagnole dans le continent latino-américain. C'est, de toute évidence, un réflexe colonial. Or, Javier Cercas dénonce cette attitude pour accentuer la turpitude de la culture ibérique dans son versant franquiste. L'espagnol franquiste, « provincial », est un espagnol sans *tradition*, ou tout au moins, avec une tradition, dit Cercas, nettement moins puissante que la tradition anglaise⁶⁶⁹.

Au fond, il s'agit de remettre les pendules à l'heure. L'heure de Franco, de la tradition franquiste, est révolue. L'heure de la Real Academia de la Lengua⁶⁷⁰, d'une part, mais surtout, l'heure d'une vision chauviniste et retardataire. Qu'est ce qui s'oppose à cette tradition ? Suivant Cercas, il faut prendre en compte deux traits (« riendas », en espagnol) : d'une part, ce qu'il appelle la « tradition universelle », et, d'autre part, « la tradición propia », la tradition à soi-même, « la de la propia lengua »⁶⁷¹, dit-il.

⁶⁶⁹ Javier Cercas, *La verdad de Agamenon*, *op.cit.*, p. 217.

⁶⁷⁰ Sur la Real Academia, Bolaño critique : « La Real Academia es una cueva de cráneos privilegiados. No está Juan Marsé, no está Juan Goytisolo, no está Mendoza ni Javier Marías, no está Olvido García Valdés, no recuerdo si está Álvaro Pombo (probablemente si está se deba a una equivocación), pero está Pérez-Reverte. Bueno, Paulo Coelho también está en la Academia brasileña. » « Final : « Estrella distante » (Entrevista de Mónica Maristain) », *Entre Paréntesis*, *op. cit.*, p. 334. (« La Real Academia est une caverne de crânes privilégiés. Il n'y figurent ni Juan Marsé, ni Juan Goytisolo, ni Mendoza ni Javier Marías, ni Olvido García Valdés, je ne me rappelle pas si Alvaro Pombo y figure (et s'il y est c'est probablement par erreur), mais il y a certainement Pérez-Reverte. Et bon, Paulo Coelho figure aussi dans l'Académie Brésilienne »).

⁶⁷¹ Javier Cercas, *La verdad de Agamenon*, *op. cit.*, p. 217. « [...] celle de sa propre langue ».

Or, cette langue à soi n'est pas une donnée essentielle. Elle s'acquiert et surtout elle se construit. Si dans la vieille tradition franquiste le rapport des latino-américains avec l'espagnol est une relation lointaine et méprisante, semblable à celle du *conquistador* qui observe l'objet exotique avec mépris, pour Cercas l'heure actuelle se présente sous une lumière distincte : «los escritores — y los lectores — de mi generación somos unos privilegiados, porque en los últimos cuarenta años nuestra tradición se ha ensanchado hasta abarcar de una vez por todas las dos orillas del Atlántico»⁶⁷². La tradition sous la dominance de la dictature, grise, est remplacée par une tradition lumineuse avec l'essor de la société démocratique en Espagne. Et encore : «Desengañémonos: debemos a los escritores latinoamericanos casi toda la mejor literatura en castellano del siglo, y sólo un provinciano al revés es capaz de ignorar que una parte de la narrativa occidental más sólida e influyente de los últimos sesenta años pertenece a aquella tradición, que por fortuna ya es también la nuestra»⁶⁷³, écrit Cercas.

Les Soldats de Salamine est le roman qui met en évidence cette transformation culturelle qui s'offre comme paysage dans la géographie de la langue espagnole moderne, la langue de Cortázar et de Borges, de Darío et de Parra.

Cercas, tout comme Piglia, se donne des origines dans sa propre langue, une langue qui n'est pas nationale, au sens même de la patrie, mais une langue qui correspond davantage aux mouvements inhérents à la construction de la société contemporaine. Si le

⁶⁷² Javier Cercas, *La verdad de Agamenon*, *op. cit.*, p. 217. « [...] les écrivains – et les lecteurs – de ma génération sommes des privilégiés, parce qu'au cours des quarante dernières années notre tradition a été élargie jusqu'à recouvrir une fois pour toutes les deux bords de l'Atlantique ».

⁶⁷³ *Ibid.*, pp. 217-218. « Il ne faut pas se leurrer : l'on doit aux écrivains latino-américains presque la totalité de la meilleure littérature en castillan du siècle, et seulement un provinciano à l'envers est capable d'ignorer qu'une des parties les plus solides et influentes du récit occidental des derniers soixante ans appartient à cette tradition-là, qui est, heureusement aussi notre tradition maintenant ».

paradoxe chez Piglia consiste à dire que le premier roman argentin est écrit en polonais, le paradoxe chez Cercas est précisément que la langue espagnole s'épanouit au-delà de son territoire national. Nous lisons dans ce postulat paradoxal les signes d'une attitude *décoloniale* : Rulfo n'est pas *provincial*, sa littérature porte des valeurs qui interrogent l'universel, et donc le pouvoir traditionnel. La tradition provinciale n'inspire de mouvement possible, elle s'achève dans sa propre complaisance. En somme, Cercas s'attribue une tradition locale, propre à lui, qui lui est exogène, du point de vue de sa nationalité. Voici son paradoxe culturel.

De mi sé decir que quizá nunca hubiera escrito una sola línea de no haber leído los libros de Rulfo, de Borges o de Cortázar; también sé decir que no se hubiera perdido nada si me hubiera ahorrado esa línea, pero me consuela pensar que, sin los libros de Rulfo, de Borges o de Cortázar, tampoco escribiría lo que escribe ese puñado escaso de escritores que, a uno y otro lado del Atlántico, acabará justificando mi generación.⁶⁷⁴

Questions de générations

« Mi generación » : le terme apparaît au moment précis pour annoncer une spatialité autre. Que veut dire Javier Cercas par « ma génération » ? Il veut dire non seulement un groupe d'écrivains contemporains de lui, il veut exprimer aussi une manière de voir l'espace de sa création. « Mi generación » est aussi un passeport, un signe d'identité. En incluant Roberto Bolaño dans son livre, Cercas produit un texte qui ne peut-être lu par delà

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p 218. « Sur moi-même, je peux affirmer que je n'aurais peut-être pas écrit une seule ligne si je n'aurais pas lu les livres de Rulfo, de Borges ou de Cortazar ; de même je peux dire que rien ne serait perdu si je ne l'avais pas écrite, cette ligne, mais je me console de penser que, sans les livres de Rulfo, de Borges ou de Cortazar, la maigre poignée d'écrivains qui, aux deux côtés de l'Atlantique, finira par justifier ma génération n'aurait écrit ce qu'elle écrit non plus. »

cette référence. *SDS* devient un livre *bolagnesque* : « Fue todo uno pensar en Bolaño y pensar en mi libro, en *Soldados de Salamina* y en Conchi y en los muchos meses que llevaba persiguiendo al hombre »⁶⁷⁵.

Pablo Neruda, dans *Confieso que he vivido*, décrit le résultat de la conquête espagnole, à l'envers. Pour lui, alors que les *conquistadores* emportèrent les richesses matérielles du territoire conquis, nous autres, les Américains, nous avons gardé le trésor le plus riche, la langue, l'espagnol. Javier Cercas, à l'autre bout de l'histoire, et du pouvoir, en déclarant son appartenance au groupe de Pablo Neruda, se libère d'une tradition coloniale séculaire. *Ma génération* n'est donc pas un signe exclusivement temporel ; c'est aussi un signe d'ordre politique. Le trait d'union de cette nouvelle spatialité est, dans l'œuvre de Cercas, l'écrivain chilien Roberto Bolaño⁶⁷⁶ ; mais ce trait d'union porte d'autres noms propres, parce qu'en fait la stratégie décoloniale de Cercas, qui consiste à contester les limites de sa propre tradition, n'est pas une stratégie de « sa génération », mais d'une certaine manière de comprendre le sens de ce que Cercas appelle « la tradition ». En réalité la génération de Cercas et de Bolaño est une réunion de générations dans l'histoire de la littérature.

⁶⁷⁵ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 197. « Ce fut une seule et même chose que de penser à Bolaño et à mon livre, aux *Les Soldats de Salamine* et à Conchi et aux nombreux mois pendant lesquels j'avais poursuivi l'homme [Miralles] qui avait dansé un paso doble dans le jardin d'une prison improvisé » [là où les républicains maintenaient prisonniers les phalangistes, dont Sánchez Mazas], *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 222.

⁶⁷⁶ Du point de vue de l'espace, si Bolaño représente la solution du récit, c'est le Mexique le point de départ de l'écriture : « Sans ce séjour à Cancún (ou dans un hôtel de Cancún) je ne me serais sans doute jamais décidé à écrire un livre sur Sánchez Mazas ». R. Bolaño, *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 51.

Enrique Vila-Matas ne dirait certainement pas le contraire. Dans *Bartleby y compañía*, il trace sa propre généalogie *autre* qu'il décrit comme « el laberinto del No », à partir duquel « [...] pueden surgir los caminos que quedan abiertos para la escritura que viene »⁶⁷⁷. Selon Celina Manzoni, Vila-Matas « [...] propone aligerar la prosa en lengua española, promueve tanto a escritores olvidados como nuevas lecturas de quienes, canónicos en el espacio cultural latinoamericano, como Juan Rulfo, Felisberto Hernández o Augusto Monterroso, re-ingresan en la literatura peninsular como autores representativos del gran canon de la literatura occidental »⁶⁷⁸. Vila-Matas et Cercas fondent une nouvelle Espagne.

Le geste de Vila-Matas est comparable à celui de Cercas, qui attribue à Roberto Bolaño une biographie, une vie, et donc un rôle dans son histoire de devenir écrivain. Le « labyrinthe du Non » que construit Vila-Matas est aussi un acte de création biographique, à l'image de ce que Barthes appelle le « biographemas », concept que Celina Manzoni utilise pour décrypter une des caractéristiques de cette nouvelle génération, composée, ce n'est pas nécessaire d'insister, entre autres, par Cercas, Bolaño et Vila-Matas, trois résidents de Catalogne... Et aussi Rodrigo Fresán, l'Argentin. (Quelle place occupe Piglia ?).

Mais le geste de Vila-Matas n'est pas propre à sa génération. En réalité, l'acte de création de ces constellations de noms, qui se font à contre-courant, hétérodoxes, date de longue date. Celina Manzoni cite *La divine comédie*, de même que Borges cite *La divine*

⁶⁷⁷ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelone, Anagrama, 2000, p. 13. « [...] peuvent surgir les chemins qui resteront ouverts pour l'écriture à venir ».

⁶⁷⁸ Celina Manzoni, « Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño », in *Bolaño Salvaje*, *op. cit.*, p. 340. « [...] propose d'alléger la prose en langue espagnole, promeut tout autant des écrivains oubliés comme des nouvelles lectures de ceux qui, confirmés dans l'espace culturel latino-américain, comme Juan Rulfo, Felisberto Hernández ou Augusto Monterroso, entrent à nouveau dans la littérature de la péninsule en tant qu'auteurs représentatifs du grand canon de la littérature occidentale ».

comédie. Chacun (la critique — Manzoni — et la création — Borges—) se donne un territoire, une tradition propre. Et Manzoni cite aussi Rubén Darío (tout comme Roberto Bolaño dans *LDS*) et nous rappelle que dans *Los raros* (*Les étranges*) le poète nicaraguayen « [...] construye una estirpe, más bien una hermandad en la cual desea verse incluido »⁶⁷⁹. Cette fraternité qui dépasse l'ordre générationnel et spatial, configure un phénomène culturel qui fonctionne sur des règles autres. Celina Manzoni ne manque de conclure que « la contemporaneidad estaría dada más por la comunión en el carácter excepcional de los artistas elegidos para la antología, que por las fechas de los calendarios. En ese sentido el gesto de Darío a fines del siglo XIX resulta sintomático de una característica que, aunque se ha pensado específica de las vanguardias históricas, reaparece como uno de los rasgos recurrentes y comunes a todos los momentos de debate en el campo cultural »⁶⁸⁰.

Les traits communs qui rassemblent ces constellations sont soumis à discussion. Si pour Vila-Matas « le labyrinthe du Non » se construit avec des auteurs qui, comme Rulfo, explorent la littérature dans une économie qui ressemble beaucoup à l'absence, il est clair que pour Bolaño le lien est, sans l'ombre d'un doute, la poésie, ou plus exactement la littérature. Celina Manzoni le dit par rapport à Roberto Bolaño, mais ces mots servent aussi pour décrire l'écriture de Piglia : « [...] el proyecto de escritura que instala de manera casi dominante una reflexión acerca de la literatura, el sistema literario y el ámbito semántico

⁶⁷⁹ Celina Manzoni, « Ficción de futuro ... », in *Bolaño Salvaje*, *op. cit.*, p. 341. « [...] construit une lignée, ou plutôt une fraternité dans laquelle il souhaite être inclu ».

⁶⁸⁰ *Ibid.*, pp. 341-342. « [...] la contemporanéité serait donnée plus par la communion avec le caractère exceptionnel des artistes choisis pour l'anthologie, que par les dates du calendrier. Dans ce sens, le geste de Darío vers la fin du XIXe siècle est révélateur d'une caractéristique qui, malgré le fait qu'elle a été pensé comme appartenant aux avant-gardes, réapparaît en tant qu'un des traits récurrents et communs à tous les moments de débat dans le champ culturel ».

del canon literario »⁶⁸¹. Ce projet littéraire se poursuit tout au long de son œuvre, et constitue un fil conducteur dont l'un des principaux effets est qu'il impose à la critique un agenda de travail tout à fait particulier.

Quand Cercas, dans « Un malentendido », situe le lecteur espagnol contre une évidence qui défie sa compréhension du monde contemporain, il installe une question qui mérite d'être regardée avec précision. La littérature n'opère-t-elle au-delà de ce qu'on croit être la littérature. L'une et l'autre forment cet objet qui est, en fin de compte, le début et la fin du problème. Nous sommes, à l'évidence, devant une image récurrente, celle de la littérature de la littérature... (celle du « roman du roman de la tradition », dit Jean Bessière). Une image de la littérature dans la littérature. Certainement. Mais, si cela est le cas, nous sommes prêts à dire que nous sommes devant une image de la littérature *de* ou *dans* la littérature, tout en étant devant une image de la littérature entendue comme un terrain en dispute, un objet en tension culturelle. Une méta-littérature avec un grand signe d'interrogation, un signe d'interrogation qui bouscule au plus profond notre compréhension de ce qu'est littéraire ou non, de ce qu'est la littérature comme institution ou de ce qu'elle n'est pas, de ce qu'est, en fin de compte, la relation entre ce qu'on appelle, parfois allégrement, la littérature avec la société aujourd'hui. Dire la littérature de la littérature est une façon de nous représenter en conflit avec notre monde. Voilà le propre de cette rupture qui apparaît, sans plus, dans la phrase « ma génération ».

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 345. « [...] le projet d'écriture qu'installe de façon presque dominante une réflexion sur la littérature, le système littéraire et le milieu sémantique du canon littéraire ».

Le roman contemporain

Cette récusation de la tradition moderne, moderniste, postmoderne du roman n'est pas, chez Enrique Vila-Matas, tant celle de l'écriture, du roman — Enrique Vila-Matas offre bien des romans et des figurations de l'écriture — que celle d'un usage de l'écriture et du roman. La littérature — particulièrement la littérature romanesque — est toujours considérée comme une détermination initiale : elle est aussi ce à quoi on prête le dernier mot ou qui se donne pour le dernier mot. On vient ainsi à ce qu'est la contradiction constante de la critique contemporaine [...]. La littérature, tel témoin de la littérature [sic] apparaissent à la fois comme un modèle ou un tracé platonicien, et comme ce qui est répété, réécrit.⁶⁸²

Pour Jean Bessière, le roman contemporain, tel qu'on le retrouve chez Vila-Matas, se construit comme « le roman de la médiation », il se donne comme « son propre paradoxe »⁶⁸³. Les romans contemporains [...] « sont cette possibilité par ce qu'ils ne se donnent, ni ne donnent leurs objets comme des absolus »⁶⁸⁴.

La littérature romanesque contemporaine est un domaine incertain. Il ne l'a pas toujours été. À un certain moment, la littérature paraissait le contraire. Un fil tendu, mais uniforme⁶⁸⁵. En Amérique Latine, il y a au moins une période glorieuse, celle du *boom*,

⁶⁸² Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁸⁵ Bessière [dans *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, *op. cit.*] oppose au roman contemporain (les romans dictionnaires — tel que *Literatura Nazi en América Latina* —, les romans policiers

décrit ici et là de manière plus ou moins précise. Carlos Fuentes, dont le nom fait partie de la très réputée liste de José Donoso⁶⁸⁶ (reprise par Angel Rama)⁶⁸⁷, dans *La nueva novela hispanoamericana* (1969) trace les traits de cette littérature pleine de confiance dans ses conditions triomphales. Et pourtant... moins de 20 ans plus tard, l'image s'écroule. Il n'y a pas que l'image qui s'écroule. Il y a une conception de la littérature qui tombe à pic. Dans les paroles de Javier Cercas, il faut voir une société qui fait naufrage et une autre qui

— tel que *Blanco Nocturno* —), le romain réaliste, moderniste et postmoderne. Les romans contemporains « se donnent pour des sortes de totalités, dont on ne peut dire qu'elles sont pure littérature. Ils délimitent quelque chose — le savoir, la culture, l'information. Ils sont d'une économie de sens particulière : un sens infini [...] », *op. cit.*, pp. 61-62. Le roman réaliste (et le moderniste et le postmoderne) « est à la fois selon la correspondance du mot et de la chose, et selon la double assertion de l'absolu du roman et de l'absolu du réel ». « Elle exclut le jeu de médiation : en disant l'absolu du réel et la absolu du roman par les mêmes mots, elle empêche que le roman réaliste [...] soit lu comme celui de la disponibilité de ses propres indices à une reprise libre dans d'autres contextes », *op. cit.*, pp. 63-64.

⁶⁸⁶ José Donoso, en 1972, se demande : « ¿Qué es, entonces, el boom? ¿Qué hay de verdad y qué de superchería en él? Sin duda es difícil definir con siquiera un rigor módico este fenómeno literario que recién termina — si es verdad que ha terminado—, y cuya existencia como unidad se debe no al arbitrio de aquellos escritores que lo integrarían, a su unidad de miras estéticas y políticas, y a sus inalterables lealtades de tipo amistoso, sino que es más bien invención de aquellos que la ponen en duda. En todo caso quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico-culturales, que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escribe variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un periodo de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano — Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo— y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad —Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar—, produciendo así una conjunción espectacular. En un periodo de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* y otras, por entonces recién publicadas. De pronto había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto. » Dans *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 12-13. (« Le Boom, c'est quoi, donc ? Qu'y a-t-il en lui de vérité et qu'y a-t-il de mensonge ? Il est sans doute difficile de définir avec un peu de rigueur même modique ce phénomène littéraire qui finit à peine — s'il est vrai qu'il soit fini —, et dont l'existence en tant qu'unité n'est due ni à la discrétion des écrivains qui l'intégraient, ni à leur unité de regards esthétique et politique, ni à leurs loyautés inalterables de type amical, mais plutôt elle est l'invention de ceux qui la mettent en cause. En tous les cas, ça vaut peut-être la peine de commencer par signaler que, au niveau le plus simple, il y a une circonstance fortuite, qui précède d'autres possibles explications historico-culturelles, et c'est que dans vingt-et-une républiques du même continent, où l'on écrit dans une diversité plus ou moins reconnaissable du castillan, et durant une période courte, ils sont parus tout autant les premiers romans brillants d'auteurs qui ont gagné en maturité en très peu de temps — Vargas Llosa et Carlos Fuentes par exemple — et presque en même temps sont parus les romans appartenant au sommet des carrières d'auteurs prestigieux et plus âgés — Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar —, produisant ainsi une conjonction spectaculaire. Dans un périple qui a duré à peine six ans, entre 1962 et 1968, j'ai lu *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* et autres romans qui venaient d'être publiés. Soudainement surgirent une douzaine de romans qui étaient pour le moins notables, peuplant ainsi un lieu avant désertique »).

⁶⁸⁷ Cf Angel Rama, « El boom en perspectiva », *op. cit.*

émerge. Une génération qui coule et une autre qui émerge. Une *géographie* qui disparaît au profit d'une autre *géographie*, pour reprendre la métaphore de Carlos Fuentes. Ceci est tout à fait visible dans *Les détectives sauvages*, au sens où le roman dessine quatre stades de la littérature : le premier, est en rapport avec la poétesse Cesárea Tinajero. C'est le moment de l'expérimentation, de la découverte d'un langage propre et révélateur, c'est le moment du réal-viscéralisme. C'est aussi le moment de la défaite, métaphorisé dans le roman par le départ de Tinajero vers le désert de Sonora où la poétesse et son mouvement cessent d'exister. Le désert de Sonora est important⁶⁸⁸. Le réal-viscéralisme permet, au moins, de montrer le lien entre deux sociétés antagonistes, l'une vouée à la modernité, l'autre à la tradition. La défaite du parcours réel visceraliste signale cette tension angulaire.

La figura de Cesárea Tinajero condensa el fracaso del proceso de modernización emprendido por la vanguardia en los 20. Con su pasaje del sueño de la gran urbe moderna en el desierto de Sonora, Cesárea rompe a un tiempo con la vanguardia y con la revolución⁶⁸⁹

Le deuxième stade a pour protagonistes Roberto Bolaño et Ulises Lima, et pour témoin Juan García Madero. Le débat du premier réal-viscéralisme n'est pas conclu. A peine peut-être a-t-il été mis en suspens. Bolaño et Lima réactualisent ce débat. *LDS* raconte le processus de cette tâche qui, comme on le sait, nous laisse deux conséquences. L'une, la mort de Cesárea Tinajero, et donc, la fin du premier réal-viscéralisme. L'autre, le début de la même recherche (au fond, il est encore question de la littérature), sur des principes

⁶⁸⁸ Au fond, le désert est, dans l'œuvre de Roberto Bolaño, un point déterminant, au sens le plus large du terme : ce n'est pour rien que *2666* se concentre dans cette partie du monde, qui préfigure le sens de la démesure de la société mexicaine contemporaine.

⁶⁸⁹ Andrea Cobas Carral et Verónica Garibotto, « Un epitafio en el desierto, poesía y revolución en *Los detectives Salvajes* ». In *Bolaño Salvaje, op. cit.*, p. 167. « La figure de Cesárea Tinajero condense en elle l'échec du processus de modernisation entrepris par l'avant-garde durant les années 20. Avec son passage du rêve de la grande ville vers le désert de Sonora, Cesárea rompt en même temps avec l'avant-garde et avec la révolution ».

différents. À ce stade apparaissent les nouveaux réal-viscéralistes, héritiers de Cesárea Tinajero, mais aussi sujets de leur propre histoire. Nous sommes donc en 1977. Tinajero est morte, et Belano et Lima ont pris la fuite, chacun de leur côté. En 1977, juste avant de partir en Europe, Belano achève l'édition de son *Antología definitiva de la joven literatura latinoamericana*, un livre prétentieux qui, comme tous les autres auxquels le roman fait allusion, le lecteur ne verra pas non plus. Ce livre se présente comme un recueil exhaustif de ce qu'est le réal-viscéralisme, un livre « de clausura »⁶⁹⁰ qui « reafirma la idea de que el realvisceralismo, más que un movimiento capaz de convertirse en la cabeza de la vanguardia poética de América Latina, es el sueño literario de una pandilla de poetas latinoamericanos 'perdidos en México'. »⁶⁹¹

On peut dire que le réal-viscéralisme se dissout en 1979, une fois que Lima, revenant de son périple Européen et au Moyen Orient, part au Nicaragua, où il fait l'expérience de la révolution. Le trajet de Lima après l'aventure dans le désert de Sonora s'achève au moins à deux vitesses, l'une sur le plan de l'écriture et l'autre sur l'aspect politique. C'est bien par Lima qu'on découvre que la révolution⁶⁹² latino-américaine, qui opère comme le combustible qui fait bouger cette société depuis ses origines républicaines,

⁶⁹⁰ Andrea Cobas Carral et Veronica Garibotto, « Un epitafio en el desierto, poesía y revolución en *Los detectives Salvajes* ». In *Bolaño Salvaje, op. cit.*, p. 177.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 177. « [...] [un livre] qui réaffirme l'idée que le réal-viscéralisme à la place d'être un mouvement capable de devenir la tête de l'avant-garde poétique de l'Amérique latine, n'est que le rêve littéraire d'une bande de poètes latino-américains 'perdus au Mexique' ».

⁶⁹² En lisant le journal de García Madero, les notions de révolution culturelle et, d'une certaine manière esthétique, sont au premier rang. Or, dans le chapitre intermédiaire, *Los detectives salvajes*, ces notions se complètent avec celle de révolution politique. La destinée des poètes n'est plus restreinte aux faits culturels et esthétiques ; le va et vient politique devient primordial. Vers la fin de ce long chapitre, Felipe Muller, poète chilien, raconte le devenir tragique de deux jeunes écrivains, un péruvien et un cubain, deux promesses de la littérature contemporaine. Le cubain finit sa vie en exil à New York, atteint du Sida, et « [...] no tardó en verse arrastrado por la mierda y por la locura que se hacía llamar revolución », Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 499. « [...] il n'a pas tardé à se voir traîner dans la merde et la folie qui se faisait appeler révolution », *Los detectives salvajes, op. cit.*, p. 718.

est essentiellement contradictoire. Avec Lima nous apprenons qu'il y a des 'vraies révolutionnaires' et des 'révolutionnaires de discours'.⁶⁹³ C'est bien la défaite de l'illusion, fondée sur une sorte de perte de l'innocence qui se prolonge dans l'expérience de l'écriture. « Lima fiel hasta entonces a la estética real visceralista se diluye tras su encuentro con Paz, mientras que Belano – asumiendo una nueva estética [le roman] – despliega una ética distinta a la anterior pero que se descoloca respecto de los mandatos del mercado. »⁶⁹⁴

Avec Ulises Lima nous apprenons aussi que l'histoire, et tout particulièrement l'histoire de la littérature, est inondée de fausses routes. La fin du récit sur Ulises Lima coïncide avec l'apparition du poète Octavio Paz, critiqué, tout au long du chemin, par les poètes / détectives sauvages. En termes temporels, nous sommes déjà en 1995, loin des événements historiques de 1976-1977, quand les détectives cherchaient Cesárea Tinajero. Paz apparaît vieux et solitaire, mais aussi lucide ; alors qu'on croit que Paz était un poète ignorant du mouvement d'avant-garde qu'est le réal-viscéralisme, Paz, en grand érudit, apparaît comme *celui qui sait* : «No fue ese el grupo poético de Cesárea Tinajero », interpelle Paz à Lima, qu'il ne connaît pas. « Y entonces don Octavio me miró con esos ojos tan bonitos que tiene y me dijo Clarita, para cuando los real visceralistas yo apenas tenía diez años, esto ocurrió allá por 1924 [...] ».⁶⁹⁵

⁶⁹³ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 499.

⁶⁹⁴ Andrea Cobas Carral et Veronica Garibotto, « Un epitafio en el desierto, poesía y revolución en *Los detectives Salvajes* ». In *Bolaño Salvaje, op. cit.*, p. 179. « Lima, jusque là fidèle à l'esthétique réal-viscéraliste, se dissout après sa rencontre avec Paz, tandis que Belano – en assumant une nouvelle esthétique – déploie une éthique différente de celle qui la précédait mais il est déplacé par rapport aux lois du marché ».

⁶⁹⁵ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 509. « [...] ça na pas été le groupe poétique de Cesárea Tinajero ? [...] Alors don Octavio m'a regardé avec ces yeux beaux qu'il a et m'a dit Clarita, à l'époque des réal-viscéralistes j'avais dix ans, ça s'est passé vers 1924 [...] », *Les détectives sauvages, op. cit.*, pp. 732-733.

Les rapports de force changent complètement. Le témoin qu'ils cherchaient, en fait, n'était pas si loin ; Paz était là, et il est le lien qu'on a refoulé. Lima disparaît du récit après un dialogue énigmatique avec lui. « ¿Cuánto rato conversaron? No mucho, desde yo estaba se adivinaba, eso sí, que fue una conversación distendida, serena, tolerante. Después el poeta Ulises Lima se levantó, le estrechó la mano a don Octavio y se marchó »⁶⁹⁶, explique Clara Cabeza (sic), secrétaire de Paz.

Ainsi, le roman nous conduit vers un troisième stade, où la littérature est refoulée dans son aspect public, et considérée dans son aspect personnel. On s'éloigne de l'époque où les personnages pensent à publier, à récupérer des archives, loin de l'époque où les manuscrits sont décisifs, mais on ne s'éloigne pas de la poésie, qui reste, tout au long du roman, comme une pratique qui est, au fond, signe d'identité. Cependant, et paradoxalement, à la fois le roman nous rapproche du roman, c'est à dire, de la littérature comme mode de survie, du point de vue économique. Nous sommes, maintenant, dans les années 90 ; alors que Lima a disparu de la scène publique (que ce soit de la poésie ou de la politique), Belano nous conduit dans les entrailles de la littérature commerciale. À ce stade, la défaite de l'utopie réal-viscéraliste qui coïncide donc avec la défaite de l'utopie révolutionnaire (Lima guide le lecteur dans les interstices des révolutions en Amérique Centrale) cède sa place à la dictature du marché. « Si las concepciones artísticas ficcionalizadas en el diario de García Madero se definen en torno al modo en el que

⁶⁹⁶ Roberto Bolaño, *LDS, op. cit.*, p. 510. « Combien de temps ils ont parlé ? Pas longtemps. D'où j'étais on devinait, ça oui, que ça a été une conversation détendue, sereine, tolérante. Ensuite le poète Ulises Lima s'est levé, a serré la main de don Octavio et est parti », *Les détectives sauvages, op. cit.*, p. 733.

articulan ética y estética en el contexto revolucionario de los 70, éstas lo hacen a partir de la manera en la que se posicionan en el interior del mercado ».⁶⁹⁷

Se termine, donc, une manière de voir le monde, et donc, de voir la littérature. Les valeurs ne sont plus les mêmes. Les outils d'observation ont changé complètement. L'argent a pris la place de l'illusion et les écrivains, et les latino-américains (cela signifie ce que cela signifie) sont tombés dans le piège. Il n'existe que le marché, les chiffres, et la publicité. La *Feria del libro de Madrid* est la scène dérisoire de l'accomplissement de cette défaite, à la fin du XX^e siècle :

Pere Ordóñez, Feria del Libro, Madrid, julio de 1994. Antaño los escritores de España (y de Hispanoamérica) entraban en el ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo [Ordóñez se réfère aux écrivains du *boom*, dont les positions politiques furent de contestation du système]. Los escritores de España (y de Hispanoamérica) procedían generalmente de familias acomodadas, familias asentadas o de una cierta posición, y al tomar ellos la pluma se volvían o se revolvían contra esa posición: escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse. Era ir contra la familia. Hoy los escritores de España (y de Hispanoamérica) proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja, del proletariado y del lumpenproletariado, y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada. [...] ¡Son mucho más trabajadores que los de antes! Pero son, también, mucho más vulgares. Y se comportan como empresarios o como gánsters.⁶⁹⁸

⁶⁹⁷ Andrea Cobas Carral et Verónica Garibotto, « Un epitafio en el desierto, poesía y revolución en *Los detectives Salvajes* ». In Bolaño *Salvaje*, *op. cit.*, p. 179. « Si les conceptions artistiques fictionnalisées dans le journal de García Madero se définissent autour de la manière dont elles articulent l'éthique et l'esthétique dans le contexte révolutionnaire des années 70, elles le font en partant de la façon de se placer à l'intérieur du marché ».

⁶⁹⁸ Roberto Bolaño, *LDS*, *op. cit.*, p. 485. « **Pere Ordóñez, Foire du livre, Madrid, juillet 1994.** Autrefois les écrivains d'Espagne (et d'Amérique latine) entraient sur la scène publique pour la transgresser, pour la réformer, pour la brûler, pour la révolutionner. Les écrivains d'Espagne (et d'Amérique latine) étaient issus généralement de familles aisées, de familles installées ou ayant une certaine position, et lorsqu'ils prenaient la plume ils se tournaient ou se retournaient contre cette position : écrire c'était renoncer, c'était renier, parfois se suicider. C'était aller contre la famille. Aujourd'hui les écrivains d'Espagne (et d'Amérique latine) sont issus en nombre de plus en plus alarmant de familles des classes inférieures, du prolétariat ou du lumpenprolétariat, et leur pratique la plus habituelle de l'écriture est une manière de grimper les échelons de la pyramide sociale, une manière de s'installer en prenant bien soin de ne rien transgresser. [...] Ils sont

D'autre part, Bolaño situe, du point de vue du réel, la question ainsi, alors qu'il décrit *LDS* :

Por un lado creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela del *Huckleberry Finn* de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela. También es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago [Ulises Lima], de quien tuve la dicha de ser su amigo. En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor (*felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor*). Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego.⁶⁹⁹

Ce quatrième stade correspond à l'émergence de cette nouvelle génération qui n'est pas nécessairement celle du *post boom*, si on lit attentivement la citation. De même que Cercas postule la possibilité d'avoir une nouvelle tradition, il considère la question de *l'universel* comme une notion indispensable pour aborder la problématique contemporaine de la littérature : « Por supuesto que la única tradición a la que puede acogerse un escritor es la tradición universal »⁷⁰⁰, affirme-t-il. Quelle est la place de Jorge Luis Borges et de

beaucoup plus travailleurs que ceux d'autrefois ! Mais ils sont, aussi, beaucoup plus vulgaires. Et ils se comportent comme des chefs d'entreprise ou comme des gangsters », *Les détectives sauvages, op. cit.*, pp. 697-698.

⁶⁹⁹ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, « Acerca de 'Los detectives salvajes' », Barcelona, Anagrama, 2004, p. 327. « D'un côté je crois voir dans ce roman une lecture, une de plus parmi les nombreuses qui ont été faites du *Huckleberry Finn* de Mark Twain ; le Mississippi des *détectives* est le flux de voix de la seconde partie du roman. Il est aussi la transcription, plus ou moins fidèle, d'un segment de la vie du poète mexicain Mario Santiago [Ulises Lima], duquel j'ai eu le bonheur d'être ami. Dans ce sens le roman essaie de refléter une certaine défaite de la génération et aussi un certain bonheur de la génération, bonheur qui a été parfois la valeur et les limites de la valeur. Dire que je dois toujours beaucoup à Borges et Cortázar est une évidence. Je crois que mon roman permet autant de lectures que de voix il y a en lui. Il peut être lu comme une agonie. Il peut tout aussi être lu comme un jeu ».

⁷⁰⁰ Javier Cercas, *La verdad de Agamenón, op. cit.*, p. 217. « Bien sûr la seule tradition à laquelle peut se plier un écrivain est la tradition universelle ».

Julio Cortázar⁷⁰¹ dans cette tradition? Il est peut-être plus facile de répondre par la négative : leur place n'est pas celle du *boom*, au double sens du terme, si l'on comprend le *boom* comme un phénomène de marché ou si on le voit comme un phénomène esthétique. *LDS fut*, rappelons-le, publié en 1998, quarante et un ans après la publication de *Cent ans de solitude*, par exemple. Nous pouvons dire maintenant que le *boom*, finalement, n'existe pas du point de vue esthétique, non seulement parce qu'il ne fut jamais un « mouvement » organique, comptant un manifeste quelconque, mais aussi parce que le devenir de chaque œuvre est finalement ce qu'il est, singulier. Si le *boom* devint une tradition, cette tradition est absolument contestable.

La rupture, donc, de la génération à laquelle Bolaño fait référence n'est pas uniquement avec le passé-présent réel visceraliste (voire avec une certaine conception de la modernité), mais aussi avec le présent-futur de l'esthétique dominante du marché littéraire. Certains noms sautent en évidences : Angeles Mastreta, Isabel Allende, Paulo Coelho, Pérez Reverte... héritiers bénéficiaires de l'ouverture du marché de la littérature latino-américaine.

Mais cette rupture installe aussi d'autres liens, d'autres formes de traditions et donc de sens du *contemporain*. Borges, on le comprend bien, n'appartient pas au *boom*, et néanmoins il est, pour Bolaño, pour Cercas et Piglia, contemporain de cette génération, qui

⁷⁰¹ Dans *Derivas de la Pesada* (pp. 91-101), Roberto Bolaño analyse la littérature argentine, et plus exactement la place de *Martín Fierro* dans le « canon argentin ». Il y conclut que Borges, vivant, est celui qui met en œuvre ce qu'on appelle la littérature argentine où il y faut compter la présence de Silvina Ocampo et de Sábato, et d'autres, mais surtout de Cortázar « que es el mejor » [...]. Cuando Borges se muere, se acaba todo de golpe », conclut Bolaño. Dans *El secreto del mal, op. cit.*, p. 93. « [...] [Cortázar] est le meilleur [...] ». Quand Borges meurt, tout finit d'un coup ».

reconnaît une dette envers lui. On ne se souviendra pas de Julio Cortázar parce qu'il a été cité par Angel Rama comme écrivain du *boom*, mais parce qu'il est l'auteur de *Rayuela*, de *El Perseguidor*, ou de *El último round*...

3.2 Le non lieu de la littérature

Me acordé de Bolaño y de la noche en que descubrió a Miralles bailando un pasodoble con Luz bajo la marquesina de su rulot y comprendió que su tiempo en el camping había terminado. Fue todo uno pensar en Bolaño y pensar en mi libro, en *Soldados de Salamina*⁷⁰²

En citant Bolaño, Cercas s'installe dans cette rupture, là où une certaine tradition cesse d'être ce qu'elle était. Pour recréer cette rupture, Cercas construit un chemin qui va du non lieu du romancier au non lieu de la littérature. C'est à dire, un chemin qui remet en cause à la fois l'acte de l'écriture en termes de fiction, et qui se termine par une contestation de la littérature en termes institutionnels. Le premier, évidemment, est lié à la production du texte, c'est à dire aux capacités de l'auteur de produire un récit, comme nous l'avons déjà traité auparavant ; le deuxième est lié aux valeurs de la littérature comme composante sociale.

Le récit manqué

La structure de *SDS* offre au lecteur un aperçu de cette problématique : au début du roman, le conflit n'est autre que la profession de l'écrivain. Le lecteur est face à un écrivain raté et donc face à un texte résultant de cet échec. Cercas choisit quelques dates intéressantes. La première date qu'il propose au lecteur est 1994. Celle-ci est liée à des événements nettement personnels : « la mort de mon père », « le départ de ma femme »,

⁷⁰² Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 197. « [...] je repensais à Bolaño et à la nuit où il avait découvert Miralles dansant un paso doble avec Luz sous l'auvent de sa caravane et avait compris que son temps dans le camping s'était écoulé. Ce fut une seule et même chose que de penser à Bolaño et à mon livre, aux Les Soldats de Salamine [...] », *Les Soldats de Salamine, op. cit.* p. 222.

« l'abandon de ma carrière littéraire ». À l'évidence, le récit démarre par la fin d'une étape, ou encore, d'un « mode de vie ». La famille et la profession (la passion de écriture ?) sont mis en cause. Mais aussi, 1994 est une année importante. En réalité, et le roman est là pour le prouver, ce n'est pas l'année où la littérature se termine pour le personnage, « ma carrière d'écrivain n'avait jamais véritablement démarré ». 1994 c'est carrément la fin d'une vie, de la vie de l'écrivain débutant, la fin du couple, et, surtout, 1994 c'est la date où le père du narrateur meurt.

La deuxième date que le narrateur nous propose c'est bien 1989, qui est la date de la publication de son premier roman (comme le narrateur, Cercas, l'auteur, publia son premier roman *El inquilino* en 1989), suivi de la publication d'un recueil de nouvelles « *acogido con notoria indiferencia* »⁷⁰³ (l'auteur Cercas publia son premier recueil de nouvelles, *El móvil*, en 1987, en voilà un décalage). 1989, donc, c'est la date du départ, et de l'illusion. Or, il faut rappeler que 1989 est, aussi, une date cruciale du point de vue de la politique mondiale et tout particulièrement européenne, car c'est l'année de la chute du mur de Berlin, qui célèbre la fin de la Guerre Froide, pour quelques uns, ou le commencement d'une structure multipolaire pour d'autres. Enfin, une date de commencement, le début ou la fin d'un monde différent. 1989 en tout et pour tout, c'est l'année où le personnage entame une deuxième étape dans sa recherche littéraire, qui le conduira, « cinq ans plus tard » (donc en 1994), à quelque chose dont le lecteur ne connaît pas encore le visage, mais qui est, déjà, entre ses mains : ce quelque chose c'est le roman *SDS*, qui est, comme on la déjà signalé, un récit *manqué*, ou plus exactement, le récit d'un récit manqué.

⁷⁰³ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, p. 17. « accueilli dans une indifférence notoire », *Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 13.

La troisième date en fait n'en est pas une. C'est seulement un chiffre qui pourrait devenir une date : « El resultado de este cambio de vida fueron [...] tres novelas inacabadas y una depresión espantosa que me tumbó durante dos meses en una butaca, frente al televisor »⁷⁰⁴. « Acababa — dit Cercas — de cumplir cuarenta años ». Or, si on fait les comptes, et la tentation est forte de faire les comptes suivant la biographie du vrai Javier Cercas et non du personnage ici visé, on serait en 2002 — Cercas est né en 1962 — (alors que le roman est publié pour la première fois chez Tusquets en 2001, nous sommes donc encore dans le décalage entre la biographie de l'auteur et de son homonyme, le narrateur), comme quoi ces trois dates, et surtout la première, 1994, qui marque le départ du récit, sont des dates apocryphes, bizarres et, surtout, invraisemblables.

Mais, deux pages plus loin, Cercas, le personnage, lance une quatrième date, celle-ci définitive : le 18 juillet 1937 ; nous sommes, avec cette référence, de retour dans le réel, dans le concret, car justement le 18 juillet 1937 c'est le jour du premier anniversaire du putsch militaire qui, en 1936, frappa l'état républicain, et qui constitua le début d'un événement historique incontournable : la Guerre Civile Espagnole. En somme, la datation du temps personnel et historique s'entremêlent, c'est le cas de le dire ; la conséquence est un texte qui porte à la fois sur l'Histoire du pays et l'histoire de l'écrivain, les deux visages du même miroir. Un texte qui oscille entre le certain et l'incertain et qui produit un sentiment de « troisième vérité », une vérité qui n'est pas celle de l'Histoire et non plus celle de la Littérature, une vérité qui résulte de ce « récit réel » qu'est, suivant les mots de l'auteur, son roman *Les Soldats de Salamine*.

⁷⁰⁴ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 17. « [...] le résultat de ce changement de vie fut [...] trois romans et une épouvantable dépression qui me cloua pendant deux mois dans un fauteuil, devant la télévision ». *Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 13.

La question qui se pose porte, à partir de là, nécessairement sur l'impact de cette relation sur le contenu du récit, et aussi sur les *valeurs*, comme dit Bolaño, des protagonistes. On est bien dans le chemin de la déconstruction de deux récits, ou, de deux fictions : du récit de l'histoire et du récit littéraire. Cette déconstruction qui nous est racontée donne lieu à un récit *autre* qui, en termes de personnages, se présente comme une table à quatre pieds, le premier étant celui qui correspond au narrateur, tout de suite mis en cause par la relation asymétrique avec son reflet, l'auteur. Le deuxième évidemment est celui de l'auteur, et il se concrétise, à la fois, sur une image carrée aussi : il y a dans le texte quatre auteurs connus du lecteur espagnol, Rafael Sánchez Mazas et Rafael Sánchez Ferlosio, du côté de la littérature moderne, et Roberto Bolaño et Javier Cercas du côté des auteurs contemporains. Le troisième correspond à celui du héros, constitué par trois types de protagonistes, par Sánchez Mazas, le protagoniste historique de la Guerre Civile, les frères d'Angelats — qui opèrent comme une chorale tragique —, les paysans qui protègent le phalangiste dans sa cabale, et finalement, le soldat républicain Antoni Miralles, le héros anonyme de l'histoire. Et enfin, une quatrième catégorie de personnages, constituée par l'ensemble de ces hommes, plus ou moins publics, convoqués non pas dans leur fonction historique, mais familiale ou filiale. Si le père du narrateur meurt sans avoir vu son fils devenir l'écrivain qu'il voulait, il est clair que le roman, en se refermant sur une évocation de cette relation, met l'accent sur cet aspect que l'Histoire traditionnelle, ou même la fiction ne prend pas en compte, compte tenu de leur condition de récits absolus.

Comprobé que tenía la cabeza muy clara y la memoria intacta y, mientras vagamente le escuchaba, se me ocurrió que Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre de haber estado vivo; el hecho me pareció curioso; más curioso aún me pareció haber pensado en mi padre, precisamente en aquel momento y en aquel lugar. Pensé que, aunque hacía

más de seis años que había fallecido, mi padre todavía no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él. Luego pensé que no era yo quien recordaba a mi padre, sino él quien se aferraba a mi recuerdo, para no morir del todo.⁷⁰⁵

Le fil de la trame est fait de cette relation qui est, au fond, aussi celle de l'héritage, de la valeur et, pourquoi pas, de la tradition. Et ce qu'on découvre c'est que l'héritage, la valeur et la tradition ne sont pas des valeurs sûres, comme le dit le jargon commercial. En fait l'héritage n'est toujours pas positif. On est des héritiers d'une histoire qu'on n'a pas construite, mais on est quand même des héritiers. Ce qui compte se déchiffre avec des notions de valeurs échangeables ; la découverte de la littérature homogène et précise, du récit juste, n'est pas forcément un aboutissement. La perfection, qu'est-ce que c'est ? La fiction sans fissures, qu'est-ce que c'est ? Le sujet idéal... Et enfin, la tradition c'est tout et rien à la fois. Ce qui reste, c'est le désir de raconter car, en fait, cette structure ne se tient pas dans la cohérence formelle (et le signe le plus marquant c'est que Rafael Sánchez Mazas tout en étant un *exécuté* est aussi un survivant) ni dans la précision poétique (*SDS* n'est pas seulement le roman qui raconte le récit bancal, mais il est aussi le roman qui inclut le roman bancal, cette pièce bancale qu'est *SDS* fait partie, donc, du récit réussi, car publié, c'est-à-dire le roman que le lecteur a sous ses yeux). Nous sommes, de toute évidence, dans la logique de ce qu'on pourrait appeler le roman paradoxal, un roman qui met en cause à la fois le discours de l'histoire et le discours de la fiction.

⁷⁰⁵ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 187. « Je m'assurai qu'il avait bien toute sa tête et une mémoire intacte et, tout en l'écoutant distraitement, je me rendis compte que Miralles avait l'âge qu'aurait mon père s'il était encore en vie ; ce fait me parut curieux, mais ce qui me sembla plus curieux encore, c'est d'avoir pensé à mon père précisément à ce moment-là et à cet endroit là. Je me dis que, même six ans après son décès, mon père n'était toujours pas mort car il y avait encore quelqu'un pour se souvenir de lui. Puis, je me dis que ce n'était pas moi qui me souvenais de mon père mais lui qui s'agrippait à mon souvenir pour ne pas mourir complètement », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 210.

Le roman paradoxal

Or, ce roman paradoxal, a toujours été là. Au fond, il ne constitue pas une découverte. Ces mêmes caractéristiques nous les retrouvons dans *Don Quichotte*, par exemple, aussi bien que dans *Rayuela* ou dans le *Museo de la novela de la eterna*, des romans hétérodoxes. Le roman paradoxal, c'est le roman du anti-héros, mais aussi, le roman du non-écrivain. Ce n'est pas, dans tout les cas, un roman qui crée, une invention, mais un roman qui répète, ce n'est pas un roman classique, c'est un roman baroque, il n'est pas *légitime*, il n'appartient pas à son auteur, c'est un vol, il est aux limites du loyal, voir du légal. *SDS* est un roman paradoxal.

Esa tarde, mientras escuchaba con creciente interés la historia exagerada de Miralles, pensaba que muy pronto iba a leerla en uno de los libros exagerados de Bolaño, pero para cuando llegué a mi casa, después de despedir a mi amigo y de pasear por la ciudad iluminada de farolas y escaparates, quizá llevado por la exaltación de los gin-tonics yo ya había concebido la esperanza de que Bolaño no fuera a escribir nunca esa historia : la iba a escribir yo⁷⁰⁶

Cette appropriation est on ne peut plus nécessaire. L'appropriation de Javier Cercas de l'histoire de Bolaño rend possible l'expérience de l'écriture et de la lecture. On ne va pas dire qu'elle rend possible l'existence de la littérature, justement parce que cette appropriation est là pour mettre en cause la signifiante de la littérature en tant que fait artistique et du roman en tant qu'œuvre d'art. Cette appropriation, aux limites du légitime, met l'accent sur un aspect que la Littérature ne peut pas considérer comme une valeur qui

⁷⁰⁶ Javier Cercas, *SDS*, *op. cit.*, 164. « Cet après-midi-là, tandis que j'écoutais avec un intérêt croissant l'histoire invraisemblable de Miralles, je pensais que très bientôt je la lirais dans l'un des livres invraisemblables de Bolaño, mais quand j'arrivai chez moi, après avoir pris congé de mon ami et fait un tour dans la ville illuminée par des lampadaires et des vitrines, j'avais déjà, exalté peut-être par les gin tonics, caressé l'espoir que Bolaño n'écrirait jamais cette histoire : c'est moi qui l'écrirais », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 184.

est celle de *l'in vraisemblable*, comme ingrédient constitutif de l'expérience littéraire, donc, de l'écriture et de la lecture.

Cette représentation n'est pas là pour rendre vraisemblable la réalité, car la réalité l'est de toute manière ; elle est là pour signaler combien l'informe, le discontinu, le paradoxal et l'équivoque sont des composantes inhérentes de la compréhension. Un roman n'a pas pour but de paraître vrai. Cette tâche ne lui correspond plus. Le roman de l'in vraisemblable se nourrit de sa propre défaillance. « Durante toda la noche estuve dándole vueltas al asunto. Mientras preparaba la cena, mientras bebía un vaso de leche mirando sin ver la televisión, imaginé un principio y un final, organicé episodios, inventé personajes, mentalmente escribí y reescribí muchas frases. Tumbado en la cama, desvelado y a oscuras (sólo los números del despertador digital ponían un resplandor rojo en la cerrada tiniebla del dormitorio), la cabeza me hervía [...] »⁷⁰⁷ explique Javier Cercas au lecteur. L'« affaire » dont il parle est, en quelque sorte, une affaire de justice, mais aussi, un compte rendu d'une technique, d'un mode de faire un roman in vraisemblable mais, tout de même, « digne d'être lu ». Ce compte rendu est à lire comme un acte de révélation, au sens mystique du terme :

Y en aquel momento, con la engañosa pero aplastante lucidez del insomnio, como quien encuentra por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda (porque uno nunca encuentra lo que busca sino lo que la realidad le entrega) la pieza que faltaba para que un mecanismo

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 164. « Toute la nuit durant, je tournais et retournais cette affaire dans ma tête. En préparant le dîner, en dînant, en faisant la vaisselle du dîner, en buvant un verre de lait tout en regardant la télé sans la voir, j'imaginai un début et une fin, j'organisai des épisodes, j'inventais des personnages, j'écrivis et réécrivis mentalement de nombreuses phrases. Une fois au lit, éveillé et dans l'obscurité (seuls les chiffres rouges du réveil digital brillaient dans les ténèbres épaisses de la chambre), ma tête bouillonnait [...] », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 184.

completo pero incapaz desempeñe la función para la que ha sido ideado, me oí murmurar en el silencio sin luz del dormitorio: «Es él»⁷⁰⁸.

Cette découverte qui, nous le savons déjà — et l'ironie est grande — n'est pas une véritable découverte ; au fond, c'est juste une trouvaille. Mais c'est une trouvaille fondamentale : dire que le mystère de Sánchez Mazas, « el *facho* », n'est lié au mystère de Miralles, le héros oublié, n'est pas l'objet d'une recherche historique ou encore journalistique sérieuse, il est le fait d'une véritable découverte, ou révélation, qui est que l'in vraisemblable — dont Bolaño est le maître — constitue la seule issue possible de la Littérature comprise comme « mécanisme complet » ; l'in vraisemblable, et donc l'improbable, rend vitale — humaine — la machine inutile qu'est la littérature vraisemblable. La littérature vraisemblable est l'objet des historiens et des journalistes et des écrivains qui se respectent. La littérature invraisemblable est l'objet, des gens que comme Roberto Bolaño n'ont rien à perdre, marginaux qu'ils sont depuis toujours.

LDS s'achève sur deux images fondamentales. L'une, dont on a traité brièvement, qui porte sur le langage et ses formes. Le texte se referme sur une question inquiétante : « Qué hay detrás de la ventana ? », se demande Juan García Madero le 15 février 1976. Et ensuite il dessine un carré pointillé qui figure une image simple et énigmatique. La quête des protagonistes s'achève donc par une nouvelle interrogation⁷⁰⁹. Le roman ne procure pas

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 165. « Avec cette lucidité impérieuse quoique fausse que provoque l'insomnie, comme quelqu'un qui, par un hasard invraisemblable et après avoir déjà abandonné ses recherches, trouve la pièce manquante (parce qu'on ne trouve jamais ce qu'on cherche, mais ce que la réalité nous fournit) afin qu'un mécanisme complet mais défectueux remplisse la fonction pour laquelle il a été conçu, je m'entendis alors murmurer dans le silence obscur de la chambre à coucher : 'c'est lui' », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 184.

⁷⁰⁹ Andrea Cobas y Verónica Garibotto dans « Epitafio ... », *op. cit.*, pensent que cette question, en termes temporelles, nous interroge sur le devenir de la littérature après les années 70, c'est à dire, à la fin des utopies

de réponses au lecteur qui a suivi le parcours complexe des personnages. Tout cela pour donner raison à Julio Martínez Morales, poète, qui décrit la confusion inhérente au rôle du poète ainsi : « Quisimos, en algún pliegue perdido del pasado, ser leones y sólo somos gatos capados », dit-il, avant de conclure que « Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico ».⁷¹⁰ *LDS* en est la preuve. Mais, un roman n'est sa la fin. Un roman paradoxal en tout les cas n'est pas équivalent à sa fin. Tout ce qui compte, n'est pas la littérature, mais ce dont elle permet de s'enquérir. En fin de compte, « La literatura es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores »⁷¹¹, écrit Bolaño. Des écrivains s'occupent des écrivains, et surtout des critiques. Parfois, des curieux. Le roman, de ce point de vue, conclut aussi sa tâche de récit biographique, précis et déterminant.

Ernesto García Grajales — « [...] el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo »⁷¹² — est chargé de cette mission cruciale, que le roman de Bolaño met en évidence, et que Cercas reprend dans *SDS* : il se consacre à ne pas oublier les chers amis : « Ya casi nadie los recuerda », précise ce critique unique et donc bizarre. « Muchos de ellos han muerto », explique-t-il au lecteur dans l'entrée la plus récente, et donc l'entrée finale si l'on suit la ligne temporelle du roman, en décembre 1996.⁷¹³ « De otros no se sabe nada, desaparecieron », tout comme Cesárea Tinajero,

politiques. Et du point de vue spatial, le « detrás de la ventana » « [...] envía nuevamente hacia las páginas del libro. La pregunta contiene así su propia respuesta: detrás de la ventana se encuentra la historia del fracaso del realismo visceral. » Dans *Bolaño Salvaje*, *op. cit.*, pp 186-187. « [...]... renvoie de nouveau aux pages du livre. La question comprend donc sa propre réponse: derrière la fenêtre se trouve l'histoire de l'échec du réalisme viscéral ».

⁷¹⁰ Roberto Bolaño, *LDS*, *op. cit.*, p. 487. « Tout ce qui commence en comédie s'achève en exercice cryptographique », *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 700.

⁷¹¹ Roberto Bolaño, « Deriva de la pesada », dans *El secreto del mal*, *op. cit.*, p. 100. « La littérature est une machine blindée. Elle ne s'inquiète pas des écrivains »

⁷¹² Roberto Bolaño, *LDS*, *op. cit.*, 550. « [...] [je suis] le seul spécialiste des réal-viscéralistes qu'il y ait au Mexique, et si vous insistez un peu, au monde », R. Bolaño, *Les détectives sauvages*, *op. cit.*, p. 792.

⁷¹³ *Ibid.*, pp. 550-551.

jusqu'à ce que Belano et Lima s'intéressent à elle. Rien n'a changé. « Pero algunos siguen en activo », dit García Crajales, par rapport aux poètes du deuxième réal-viscéralisme.

Jacinto Requena [...] ahora hace crítica de cine [...] María Font vive en el DF. No se ha casado. Escribe pero no publica. Ernesto San Epifanio murió. Xóchitl García trabaja en revistas y suplementos dominicales de la prensa capitalina. Me parece que ya no escribe poesía. Rafael Barrios desapareció en los Estados Unidos. No sé si estará vivo o muerto. Angélica Font publicó hace poco su segundo libro de poesía, un volumen de no más de treinta páginas [...]. Piel Divina murió. Pancho Rodríguez murió. Emma Méndez se suicidó. Moctezuma Rodríguez anda metido en política. Dicen que Felipe Müller sigue en Barcelona [...]. Ulises Lima sigue viviendo en el DF. [...] Un espectáculo. De Arturo Belano no sé nada. No, a Belano no lo conocí. [...] Todos eran muy jóvenes. [...] Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante.⁷¹⁴

dit García Grajales, nous confirmant que l'effort de mémoire, de toute manière, sera vain. Pour la critique, García Madero n'aura pas existé alors que le lecteur connaît une partie de son œuvre, le journal son initiation.

Entre le « cryptographe » de la dernière page et ces informations se trouve le mystère d'une littérature qui ne se veut pas exceptionnelle.

⁷¹⁴ *Ibid.*, pp. 550-551. « Jacinto Requena [...] fait maintenant de la critique de cinéma [...] María Font vit dans le D.F. Elle ne s'est pas mariée. Elle écrit, mais elle ne publie pas. Ernesto San Epifanio est mort. Xóchitl García travaille dans des revues et suppléments dominicaux de la presse de la capitale. Il me semble qu'elle n'écrit plus de poésie. Rafael Barrios a disparu aux Estados Unidos. Je ne sais pas s'il est vivant ou mort. Angélica Font a publié il y a peu son deuxième recueil de poèmes, un volume qui n'a pas plus de trente pages [...]. Piel Divina est mort. Pancho Rodríguez est mort. Emma Méndez s'est suicidée. Moctezuma Rodríguez fait de la politique. On dit que Felipe Müller se trouve toujours à Barcelone [...]. Ulises Lima vit toujours dans le D.F. [...] Un spectacle. D'Arturo Belano, je ne sais rien. Non, je n'ai pas connu Belano [...] Ils étaient tous très jeunes. [...] Il y a eu un gamin de dix-sept ans, mais il ne s'appelait pas García Madero. Voyons... il s'appelait Bustamante. », *Les détectives sauvages*, op. cit., pp. 792-793.

3.4 Le héros et l'amitié. La place du lecteur

« Il est difficile de raconter des histoires » dit le personnage Roberto Bolaño dans le roman de Javier Cercas. Cela ne se confirme pas dans *Les détectives sauvages* ; le roman en est la preuve. Mais la question est mal posée ; surtout concernant Roberto Bolaño, elle semble rhétorique, et même mensongère. Ce qu'on apprend en lisant ces romans, c'est qu'il est possible de faire un récit sur la difficulté de raconter un récit. *Respiration artificielle* et *Les Soldats de Salamine* correspondent à cette description. Les narrateurs, que ce soit Cercas ou Renzi, et encore Maggi ou Tardewski, expliquent à différents degrés et de différents points de vue cette appréciation. Le cas de *LDS* n'est pas semblable. Mais il est quand même comparable. *LDS* n'est pas le récit de cette « difficulté », c'est un récit sur la pertinence ou non du récit. Si García Madero raconte les aventures des jeunes réels visceralistes, et le chapitre *LDS* réunit les témoignages de ceux qui les ont rencontrés entre 1976 et 1996, le livre soulève une discussion différente, à savoir, quel est le rapport du lecteur avec les textes en question.

Dans *SDS*, ce clivage de perception, de conception, apparaît explicitement. Les personnages Cercas et Bolaño mettent en scène cette discussion, c'est le cas de le dire, originale et *originale* :

!Chucha, Javier! –exclamó Bolaño–. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo.

–No estoy escribiendo–. Contradictoriamente añadió–: Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.

–Da lo mismo– replicó Bolaño–. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta.⁷¹⁵

La question des sources est importante, mais elle n'est pas suffisante. Les définitions n'épuisent pas l'énigme de la fiction qui est, au fond, l'énigme de la lecture. Se dessine au fond de cette mise en scène un mode un peu différent d'aborder la question. L'œuvre compte par la relation qu'elle entretient avec le lecteur. Il faut lire là le signe d'une sorte de complicité qui se crée entre le texte et le lecteur, comme il y a une sorte de complicité qui se crée entre le récit et celui qui l'écrit en termes de légitimité. Le lecteur et l'écrivain peuvent se poser les mêmes interrogations ? le lecteur peut-il éclairer la question, par exemple, de la fiction ?

Que les matériaux proviennent du réel ou de l'imagination, à un moment donné, ne compte plus. Le réel et l'imaginaire se retrouvent, indéfectiblement, au moment de la lecture. Il n'y a pas plus réel que la lecture. De plus vrai. Un récit est réel dans la mesure où il existe pour le lecteur auquel il est noué par un lien qui dépasse le statut des sources du récit. Le statut peut ne pas exister *a priori* ; le statut du texte peut émerger *a posteriori*. Un même récit peut avoir différents *statuts* dans la société contemporaine : *SDS* est le texte et le récit de ce procédé qui consiste à lire le même texte comme un document historique, comme un document fictionnel, comme une chronique journalistique ou comme une archive.

⁷¹⁵ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 166. « -Putain, Javier ! s'exclama Bolaño : T'as là un sacré roman. Je savais bien que t'étais en train d'écrire quelque chose.-/ Je n'écris pas: Puis j'ajoutai contradictoirement : Et ce n'est pas un roman. C'est une histoire avec des faits et des personnages réels. Un récit réel. / - Ca revient au même, répliqua Bolaño. Tous les bons récits sont des récits réels, du moins pour celui qui les lit, c'est la seule chose qui compte », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, pp. 185-186.

De fait, la première partie, *Les amis de la forêt*, raconte la recherche du journaliste Javier Cercas sur Rafael Sánchez Mazas, qui s'est donné pour tâche l'écriture d'un « livre » sur un « livre » qui n'existe pas mais que Sánchez Mazas aurait annoncé : « nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*; un título raro, no ? También dijo que nos lo enviaría, pero no lo hizo »⁷¹⁶, raconte Angelats, un des « amis de la forêt » qui protégea Sánchez Mazas dans sa fuite. Ce chapitre se termine par la même image. Comme Sánchez Mazas annonça l'écriture d'un livre et son titre, *Les Soldats de Salamine*, Javier Cercas annonça l'écriture d'un livre et son titre, *Les Soldats de Salamine*. Mais, la même image ne met pas en jeu les mêmes concepts. Dans la version de Sánchez Mazas, son livre serait le récit de cette aventure extraordinaire, celle de son exécution ratée. C'est un livre biographique. Dans la version de Cercas, ce livre est un « récit réel », un récit sans invention, une reconstruction de l'histoire de Sánchez Mazas qui ne se veut pas, au sens propre, un récit historique, car il ne serait pas l'objet d'une recherche faite par un historien mais par un journaliste qui veut être romancier. Or, les deux récits, indépendamment de leurs similitudes et de leurs différences, dont l'existence parallèle met en rapport le passé (Sánchez Mazas) et le présent (Javier Cercas) finit par se croiser dans le fait qu'il est, dans les deux cas, un projet inabouti.

Les amis de la forêt retrace le parcours d'un roman qui devient *récit réel* dans la mesure où le roman, qui met en scène des éléments tout à fait fictionnels (encore un paradoxe : la fiction serait ce qu'on ne peut pas prouver et ce qui ne mérite pas d'être

⁷¹⁶ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 73. « [...] il allait écrire un livre sur tout cela. Il allait s'intituler *Les Soldats de Salamine*, un titre bizarre, n'est-ce pas ? Il a dit aussi qu'il nous l'enverrait, ce qu'il n'a pas fait », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 78.

prouvé, mesuré ou observé ; ici, la fiction est précisément le contraire ; la fiction dans *SDS* est *objective*, elle peut être prouvée et remarquée) finit par des éléments qui ne sont ni fictionnels ni réels, mais qui sont *possibles* (par exemple l'existence de la non existence d'un livre intitulé « Les Soldats de Salamine »). Un récit réel serait au premier abord un roman, et comporterait des éléments certainement fictionnels, des éléments certainement historiques, et des éléments possiblement historiques et fictionnels, à la fois.

Devenu récit réel, le roman de Javier Cercas pénètre dans le noyau même du projet, et présente sous le titre « Les Soldats de Salamine » ce que pour le lecteur est probablement le résultat de la recherche initiale. En effet, il s'agit d'un document qui recoupe la vie de Sánchez Mazas, depuis sa naissance, en 1884, jusqu'en octobre 1966, date de sa mort. Le récit, qui pour le lecteur correspond, comme Cercas l'a annoncé, à la définition de « récit réel », se déroule à la première personne et comporte, en fin de compte, une analyse sur Sánchez Mazas et du point de vue politique et du point de vue littéraire, ce qui veut dire et du point de vue du réel et du point de vue du non réel. Cercas — usurpateur de l'histoire du fils de Sánchez Mazas, usurpateur de l'histoire des *amis de la forêt*, et usurpateur aussi de l'histoire de Roberto Bolaño — conclut ce récit, suivant la même logique du premier chapitre, par une ellipse énigmatique qui n'a rien à voir avec le prétendu contenu d'un « récit réel » ; non seulement il finit le chapitre citant le critique Andrés Trapiello (Espagne, 1953) — « [...] como tantos escritores falangistas, Sánchez Mazas ganó la guerra y perdió la historia de literatura »⁷¹⁷ — mais il met en scène l'ascension de Sánchez Mazas au ciel, tel un personnage religieux et donc mythique : « [...] y lo primero que advirtió en secreto al

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 140. « [...] comme tant d'écrivains phalangistes, Sánchez Mazas gagna la guerre, mais perdit une place dans l'histoire de la littérature », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 155.

llegar al paraíso [...] fue que allí se podía vivir, pero no escribir, porque la escritura y la plenitud son incompatibles »⁷¹⁸.

Une fois la tâche accomplie — et ce à double titre, parce qu'il a écrit son projet et en quelque sorte a récupéré le projet d'autrui dans un acte qui peut être lu comme une usurpation mais aussi comme un acte de générosité —, l'écrivain met le lecteur, son lecteur, dans une situation contradictoire car ce que celui-ci vient de lire est déclaré « insufficiente »⁷¹⁹ et donc invalide. Il met le lecteur dans la situation de l'écrivain, à savoir, il oblige le lecteur à décider si ce qu'il vient de lire correspond effectivement à ce qui lui a été proposé au début, et il oblige le lecteur à déclarer sa satisfaction ou non envers le texte lu. À ce moment de la lecture, nous pourrions dire qu'effectivement le lecteur peut se poser les mêmes questions que l'écrivain. Que l'acte, donc, de lecture est semblable à celui de la création. Mais cela n'est pas tout à fait juste, car le texte continue sa démarche de « hacia adelante, siempre hacia adelante »⁷²⁰, et sans attendre nous sommes dans « Rendez-vous à Stockton », la troisième et dernière partie du texte, où apparaît Roberto Bolaño qui raconte à Cercas l'histoire de Miralles, le combattant républicain que Cercas prétend être le soldat qui pardonna la vie à Sánchez Mazas, sans raison apparente, scène que Cercas reprend ainsi :

—Hay alguien por ahí.

El soldado le está mirando ; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven : bajo el pelo empaado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 140. « [...] en arrivant au paradis [...] la première chose qu'il entrevit fut que l'on pouvait y vivre mais pas y écrire, puisque l'écriture et la plénitude sont incompatibles », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 156.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 209. « [...] l'avant, toujours de l'avant », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, 237.

compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad [...] algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras solo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo :

—! Aquí no hay nadie !⁷²¹

« Rendez-vous à Stockton » installe dans le roman un troisième type de personnage du récit réel, le personnage de fiction. Si Cercas est le personnage de l'auto-fiction, et Sánchez Mazas, le personnage de l'histoire, Miralles est le personnage de fiction, un émule du réel, une représentation. Peut-être bien que le lecteur peut se poser les mêmes questions que l'écrivain, mais il ne peut pas donner les mêmes réponses, ou, dans tout les cas, les formuler de la même manière que le fait l'écrivain. Or, il y a un lien plus qu'étroit entre le lecteur et l'écrivain, ce lien est fait par le tissage de ces trois entités. Comme l'écrivain, le lecteur ne peut pas problématiser la relation entre ces trois stades du personnage, certes. Mais en dehors de cela, il y a un trait commun entre le lecteur et l'écrivain, et c'est que l'histoire, le récit réel, la fiction, ne peuvent être ce qu'elles sont sans que le lecteur — ou l'écrivain — s'y investisse. Tous les récits sont réels, autant que le lecteur les lit et les aime, comme suggère Bolaño.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 104. « Il y a quelqu'un par là ? / Le soldat regarde Sánchez Mazas ; celui-ci fait de même, mais ses yeux embués ne comprennent pas ce qu'ils voient : sous les cheveux mouillés, le large front et les sourcils perlés de gouttes, le regard du soldat n'exprime ni compassion ni haine, pas même de mépris, mais une espèce de joie secrète et insondable. Il y a en lui quelque chose qui confine à la cruauté [...], quelque chose qui échappe aux mots de la même manière que l'eau du ruisseau esquive la pierre, car les mots ne sont faits que pour se dire eux-mêmes, pour dire le dicible, c'est-à-dire tout, hormis ce qui nous gouverne ou nous fait vivre ou nous touche ou ce que nous sommes ou ce qu'est ce soldat anonyme et vaincu qui regarde à présent cet homme dont le corps se confond presque avec la terre et l'eau brune du fossé, et qui crie en l'air avec force sans le quitter des yeux : / — Par ici, il n'y a personne », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 114.

3.5. Les finalités de la littérature

L'insuffisance comme finalité

Le roman paradoxalement n'est donc pas voué à apprendre quelque chose à quelqu'un. Il y a une perte de transitivité dans cette logique. Nous sommes loin du roman didactique du XXI^e siècle qui met en scène l'histoire et une certaine connaissance morale de l'histoire. Le roman paradoxal qui nous intéresse ici est un roman intransitif, il n'y a rien à donner, rien à prendre, il y a insuffisance et incapacité.

Cette notion de l'insuffisance parcourt le roman *Respiration artificielle*. De même que dans *SDS*, le roman de Piglia réfère le manque, l'incapacité, l'insuffisance à plusieurs degrés. Emilio Renzi, comme Javier Cercas, est un jeune écrivain raté, qui déambule à travers le journalisme (dans le roman le plus récent Piglia, *Blanco Nocturno*, Emilio Renzi réapparaît en tant que journaliste de faits divers). *Respiration artificielle* est le résultat de cette expérience négative ; nous pouvons dire que le roman est la mise en pratique d'un double acquis négatif, le premier le roman étant *Prolixité du réel*, signé par Renzi, et le deuxième, le récit des conséquences de cette publication qu'est, en fin de compte, *Respiration artificielle*. Le lien entre ces deux textes est consubstantiel, et il est celé dès le début du texte quand Marcelo Maggi conseille son neveu

[a)] Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares.

[b)] Regla de oro para los escritores debutantes: si escasea la imaginación hay que ser fiel a los detalles. Los detalles: la turra de mi primera mujer, boquita fruncida, se le veían las venas bajo la piel traslúcida. Pésima señal: piel transparente, mujer vidriosa, me di cuenta demasiado

tarde. [...] [c] deben existir otros temas más instructivos [que ceux de l'intimité]. Por ejemplo: las invasiones inglesas [...]. El comodoro Pophan hechizado por la plata del Alto Perú o los paisanos desfavoridos huyendo en las chacras de Perdriel. Primera derrota de las armas de la patria. Hay que hacer la historia de las derrotas. [d] Nadie debe mentir en el momento de la muerte. Todo es apócrifo, hijo mío⁷²².

Et pourtant, (a) le roman de Piglia est un roman familial. Il raconte la saga de la famille Ossorio, du père et de son fils, et de celui-ci et de son fils, et encore de celui-ci et de sa fille, Esperancita, l'épouse de Marcelo Maggi, véritable héritier du héros – traître qu'est Enrique Ossorio. Et c'est aussi l'histoire de la famille de Maggi et de sa sœur, la mère d'Emilio Renzi, le narrateur. C'est l'histoire de cet amour filial, oncle / neveu, qui est plutôt une relation père / fils manquée, car Maggi n'a pas eu de fils à lui, et le père de Renzi est un père absent.

Renzi confirme l'importance de cette constatation, au-delà du registre intime, au plus près de l'histoire de la littérature : « Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tynianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos) »⁷²³. En somme, *Respiration artificielle* ne constitue pas la preuve fidèle de la réalisation, au sens de sa mise en œuvre, de ce conseil et néanmoins nous autres lecteurs pouvons considérer le roman comme un roman réussi. Si le roman ne consacre pas la validité de ce

⁷²² Ricardo Piglia, *RA, op. cit.*, pp. 16-17. « Jamais personne n'a fait de bonne littérature avec des histoires de famille. Règle d'or pour les écrivains débutants : si l'imaginaire fait défaut, il faut être fidèle aux détails. Les détails : cette canaille aux lèvres pincées qu'était ma première femme, on lui voyait les veines sous la peau translucide. Très mauvais signe : à peau transparente, femme vitreuse, je m'en suis rendu compte trop tard. [...] il doit exister d'autres thèmes plus instructifs [que ceux de l'intimité]. Par exemple : les invasions anglaises [...]. Le commodore Pophan fasciné par l'argent du haut Pérou, ou les compatriotes épouvantés s'enfuyant dans les *chacras* de Perdriel. Première débâcle des armes de la patrie. Il faut faire l'histoire des débâcles. Nul ne doit mentir au moment de la mort. Tout est apocryphe, mon fils », *Respiration artificielle, op. cit.*, pp. 16-17.

⁷²³ *Ibid.*, p. 19. « Quelqu'un, un critique russe, Iouri Tynianov, affirme que la littérature va de l'oncle au neveu (et non du père au fils) », *Respiration artificielle, op. cit.* p. 19.

conseil, est-ce que le conseil est à prendre autrement ? Est-ce que cet apprentissage opère d'une manière différente, est-ce qu'il faut le lire autrement ?

Le deuxième conseil est à prendre à deux vitesses, car il porte sur un objet et ses deux visages, apparemment anodins. « Le détail » est l'antidote contre le manque d'« imagination », dit Maggi, mais il précise, pas n'importe quel détail. Le détail qui permet de voir au plus près l'objet du récit a de la valeur ; en revanche, le détail qui résulte de la manipulation des consciences, le cliché, le lieu commun, va à l'encontre de la littérature. L'imagination, dans ce contexte, n'existe pas. Il n'est pas question de discuter de littérature à partir de là. Or, *RA* est, de toute évidence, une invention. Mais c'est aussi une invention qui s'élève sur le contenu réel de l'histoire moderne que le lecteur contemporain partage avec l'auteur. Si le détail porte sur ce que le lecteur ne peut pas voir et, plus concrètement, si le lecteur, pour découvrir le détail, a besoin du regard témoin des personnages, ce récit est un récit sur les détails. Comme dans *LDS*, *RA* est un texte polyphonique qui réunit les voix des témoins directs (comme Tardewski, qui rapporte son histoire exemplaire à Renzi) et des témoins indirects (comme le noble russe qui constitue la preuve d'une révolution qui seulement grâce à sa présence devient possible aux yeux des argentins). Le détail est un gage de réalité qui manifeste, paradoxalement, une aporie extraordinaire, celle de l'imagination. Piglia et Bolaño proposent donc une même thèse qui s'applique à l'écriture contemporaine, et plus précisément au roman contemporain : la fiction est possible dans l'aporie de l'imagination. Le souvenir, donc la mémoire, et l'observation, donc le témoignage, sont la matière de ce roman aux frontières du roman traditionnel, conçu, lui, comme une création *nouvelle*. Le roman contemporain en ce sens n'est pas *nouveau*.

La défaite fait l'objet du troisième conseil. Le roman de l'anti-fiction (parce qu'il renie l'imagination) et de l'anti-histoire (parce qu'il renie la biographie) est un roman non héroïque : il est l'heure du roman des vaincus. De ceux qui, pour une raison ou une autre, sont ce qu'ils ne devraient pas être, comme le sénateur Luciano Ossorio, le beau-père de Marcelo Maggi, victime d'un crime sans vérité. « Estoy parálitico, igual que este país, decía. Yo soy la Argentina, carajo, decía el viejo cuando deliraba con la morfina que le daban para aliviarle el dolor »⁷²⁴. La poétique de ce roman est effectivement la poétique du texte insuffisant, du texte *bancal*, comme dit Javier Cercas. Le roman du « tullido » est en lui-même un objet mutilé, asymétrique, un objet qui, pour fonctionner, requiert de l'aide extérieure, de quelqu'un— du lecteur — qui le fasse valoir en tant que tel. Le roman de la défaite n'est pourtant pas un roman non historique. Au contraire, le roman du vaincu est un roman historique par excellence, et plus exactement — puisqu'il renie sa condition romanesque, il est l'écriture historique par excellence : il n'est pas roman, il n'est pas histoire, il est écriture.⁷²⁵ Ricardo Piglia abandonne l'idée du roman à ce stade, comme si l'idée du roman même, et cela constitue l'un des objets de cette thèse, était déjà en elle-même insuffisante. Il insiste sur ce qui suppose la notion de raconter, une notion encore plus simple, moins dense, du point de vue théorique, dans tout les cas, que la notion générique du « roman ». Raconter, au lieu de construire, l'histoire, raconter l'histoire des

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 22. « Je suis paralytique comme ce pays, disait-il. Je suis l'Argentine, nom de Dieu, disait le vieux quand il délirait à cause de la morphine qu'on lui donnait pour soulager ses douleurs », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁷²⁵ Bessière analyse cette « ambivalence », écriture et roman, en l'associant « aux orientations critiques des années 1960-1990 ». Il note que « Le roman est ultimement assimilé à l'écriture : il est sans trait distinctif. Par un jeu réciproque inévitable, l'écriture ne contredit pas le roman : elle peut conduire à l'entreprise romanesque. [...] Ce que l'on appelle le roman postmoderne [...] résume cette ambivalence : il se confond avec une claire affirmation du roman et de l'écriture. », dans *Le roman contemporain...*, *op. cit.*, p. 41.

vaincus au lieu de raconter l'imagination de l'écrivain, voire du narrateur : telle est la question de fond.

Ce troisième conseil que donne Maggi à Renzi s'attaque à l'histoire conventionnelle. Il met l'accent sur la nécessité de découvrir le visage caché du récit historique des vainqueurs. Mais, il ne s'agit pas seulement de raconter l'histoire des vaincus ; « Hay que hacar la historia de las derrotas », conclut-il. Le roman de l'histoire des défaites, l'écriture des histoires des défaites, comme le roman historique des vainqueurs, est un impératif politique, certes, mais il est aussi un élément constituant d'un débat au sein duquel se discute la fonction de l'art et le lieu du langage⁷²⁶.

La littérature et l'histoire, comme la philosophie, permettent de poser les questions d'une certaine manière. Le but de la littérature n'est pas la littérature ; la littérature est un moyen de connaissance, mais elle n'est pas la connaissance en elle-même. Le quatrième conseil de Maggi à Renzi confirme cette hypothèse : « personne ne doit mentir au moment de sa mort », dit Maggi. La fiction, en tant que *make belief*, est au moment décisif, un instrument de vérité. Peu importe si les sources correspondent ou non au réel, si les documents réfèrent au vrai, ce qui importe c'est qu'on puisse être honnête devant la mort. On écrit, en quelque sorte, pour apprendre à mourir... « Todo es apócrifo », constate le personnage ; tout est fiction, tout est langage, tout est obscur⁷²⁷. La question n'est plus donc

⁷²⁶ « En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional » : Bolaño décrit de la sorte *Les détectives sauvages*. Leur défaite, cependant, coïncide avec l'élaboration d'un récit qui récupère le sens historique et dramaturgique de cet événement historique.

⁷²⁷ Apocryphe : du latin *apocryphus* et celui-ci du grec ἀπόκρυφος *apokryphos*, « occulte ». En tant qu'adjectif, signifie *fictif*, inventé.

celle du vrai ou du faux. Ce qui compte c'est l'expérience du langage. Ni l'histoire ni la littérature. Mais le langage, en tant que signe identitaire, en tant qu'instrument de connaissance.

Et le texte se termine par cette phrase qui ne devrait plus être énigmatique : « hijo mío », dit l'oncle Maggi à Emilio Renzi, son neveu. Cette phrase met en abîme la portée d'un apprentissage qui remet en cause le passé et qui se veut utile lorsque le fils envisage l'avenir.

En somme, l'ensemble de ces conseils configure quelques clés de lecture sous l'aspect de quelques clés d'écriture. Comment lire un roman qui s'écrit entre la littérature et l'histoire, entre l'invention et la réflexion, entre la connaissance empirique et la spéculation ? *RA*, de par son caractère de roman pluri-vocal, requiert du lecteur un effort permanent dans le sens d'établir, au fur et à mesure que la lecture avance, des conditions qui rendent possible la découverte d'un texte qui s'affirme dans ses propres contradictions. La lecture du roman n'est possible que dans la contestation des procédés qui l'ont rendu possible. À la fin, cette contestation s'avèrera inutile, car ce qui compte n'est pas tant la contestation, mais la découverte du texte dans son intégralité. Cette découverte correspond à la découverte annoncée par Maggi — tout est apocryphe.

Dire ce processus de déconstruction du roman traditionnel restitue le débat de la tradition. « ¿Existe la novela argentina? »⁷²⁸ se demande Ricardo Piglia dans un texte qui

⁷²⁸ Voir Ricardo Piglia, « ¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz », in *Espacios de Crítica y Producción*, N. 6, Buenos Aires, 1987, pp. 13-15.
[Version numérique : <http://www.literatura.org/wg/wgpigl.htm>, consultée le 20 juin 2012]

met en scène le dedans et le dehors. Piglia ne discute pas seulement la tradition dans le sens du temps, mais dans le sens de l'espace. La poétique de l'espace met en évidence aussi la rupture du temps. Ce procédé n'est pas anodin, en ce sens qu'il comporte la possibilité de discuter sur l'aspect culturel de la littérature contemporaine, en termes de tension, de gloire, mais surtout de défaite. Dans *Pedro Páramo*, l'espace est une antinomie, voire illogique. Juan Preciado part à la recherche du père pour réclamer ce qui est dû à sa mère. Son voyage, une promesse au chevet de la mère mourante, est aussi une vengeance. Une vengeance impossible en termes factices, mais une vengeance symbolique. L'impossible et le symbolique sont les ingrédients de la défaite de Juan Preciado, qui pénètre dans ce monde intermédiaire où rien n'est tout à fait rien, ni tout à fait quelque chose. Cet espace intermédiaire correspond bien à ces romans contemporains qui se donnent la tâche de discuter sur la tradition du roman, comme le dit Bessière, tout en empruntant les armes de ce roman traditionnel. À la recherche du père correspond l'image du fils bâtard et de la mère abandonnée ; sans la recherche du père il n'est pas possible de représenter cette rupture. Le roman de Juan Rulfo signale l'origine pour parler d'une scène encore plus énigmatique, celle du sujet qui renie de sa présence, la mère de Preciado, Doloritas. L'idée de l'origine n'est pas ici équivalente à la recherche du modèle, car le modèle n'est plus. Pedro Páramo représente un temps révolu, inexistant. En revanche, l'inexistence de Pedro Páramo permet de montrer la quête de la mère à la recherche de son fils comme une quête qui mérite un récit. Ce récit porte le nom de son adversaire. Le non-lieu de Pedro Páramo est le lieu où convergent les multiples identités manquées et déchues, de son fils et de la mère de son fils, les deux uniques personnages qui ont réussi finalement à échapper à son emprise.

Pour discuter de la tradition il faut parler de l'espace. C'est cela ce qui ressort des réflexions de Piglia sur la littérature argentine, réflexions qui se tissent en réalité sur un seul axe : la tradition ne se cherche pas à l'intérieur mais à l'extérieur. Et encore, la tradition ne vient pas de la suffisance, mais de l'insuffisance. Gombrowicz préfigure l'extérieur dans l'intérieur ; il symbolise une boutade qui n'en est pas une : la tradition est une construction hétérogène et contradictoire, c'est une « payada sarcástica », dit Piglia, une boutade qui permet, pourtant et surtout, un jeu substantiel, celui de l'ironie. L'ironie n'est pas tant le fait que Gombrowicz soit aux origines de la littérature argentine, polonais qu'il est ; l'ironie c'est le fait qu'une « culture périphérique » ait du mal à accepter cette condition. « ¿Cómo llegar a ser universal en este suburbio del mundo? ¿Cómo zafarse del nacionalismo sin dejar de ser "argentino" (o "polaco")? ¿Hay que ser "polaco" (o "argentino") o resignarse a ser un "europeo exiliado" (como Gombrowicz en Buenos Aires)? »⁷²⁹, se demande Piglia, nous invitant, avec Borges, à mettre en relation deux idées qui se refoulent : l'universel et le national, le global et le local, le ici et le là-bas.

Le conflit, la crise, la défaite

Dans *Respiration artificielle*, le lecteur trouve plusieurs points de fuite du sujet initial, l'histoire du jeune écrivain Emilio Renzi. Le premier est, comme dans *Pedro Páramo*, lié à la famille comme une forme en crise. Le référent de Renzi n'est pas son père, mais son oncle. Le référent de Maggi n'est autre que son beau père, et ainsi de suite, dans une chaîne qui rassemble le discontinu et l'hétérodoxe, pour tisser des liens qui surpassent

⁷²⁹ *Ibid.*

le noyau de la famille au profit du lien d'amitié, du lien idéologique et, souvent, du lien circonstanciel. Le deuxième est en rapport avec le temps ; ce qui compte n'est plus là, *maintenant*, mais ailleurs, dans le passé et dans l'avenir. Le roman s'offre au lecteur comme un continent de temps divers, différents et contradictoires, qui, cependant, sont en relation d'une manière si étroite qu'on ne peut comprendre le roman sans ces relations souvent contradictoires. De fait, nous lisons le texte qui récuse sa propre formulation, en même temps que le texte qui confirme ce qui a été récuse. Le roman de l'avenir qu'imagine Ossorio en 1870 est le même roman que le lecteur découvre en 1979, non comme un fait de l'imagination mais comme un objet concret. Un objet qui, d'autant plus, a des conséquences pratiques dans la vie nationale de l'Argentine où il est lu et comme un récit fictionnel - artistique (de Marcelo Maggi) et comme un document politique, qui de plus est dangereux (du policier Arocena). Cela nous dit bien qu'un texte n'est pas un seul objet textuel, mais plusieurs objets textuels, et cette capacité d'être plusieurs objets textuels à la fois nous dit que, pour ce qui est du roman de l'avenir d'Ossorio, la littérature et la politique, tout en étant différentes, font partie du même phénomène, la lecture.

Ces deux points de fuites, qui sont des anomalies en rapport avec le *continuum* de la narration, se condensent dans un élément tiers, l'espace. Le troisième signe déterminant de cette condition de la mise en valeur de la tradition, comme un leitmotiv paradoxal, porte en lui les composantes d'une histoire qui parcourt la géographie comme une condition indispensable de la défaite. Tandis que Roberto Bolaño et Ulises Lima quittent le Mexique, Emilio Renzi abandonne Buenos Aires. Javier Cercas termine sa recherche dans une banlieue de Lyon, alors que l'histoire qui l'intéresse est, *a priori*, essentiellement espagnole. L'espace, tel qu'il est présenté dans ces romans, sert à construire une métaphore de

l'égarément, une métaphore qui souligne un des aspects du roman contemporain, à savoir le roman comme un élément culturel, c'est-à-dire, comme un élément en conflit et du conflit humain. Pourquoi ces personnages quittent le centre ? La question n'est pas banale. Ils quittent le centre parce que les réponses qu'ils cherchent à leurs interrogations ne se trouvent pas là, mais ils quittent le centre aussi parce qu'il n'y a pas d'autre alternative. Dans la diégèse de *SDS*, le départ de Cercas à Lyon à la recherche du vieux soldat Miralles symbolise la clé qui manque à l'énigme du « récit réel » qu'il s'est donné pour tâche. Paradoxalement, néanmoins, quitter le centre est l'antidote du succès. Et rester au centre est dangereux, dans le sens de « réussir ». L'apprentissage de Bolaño à Cercas n'est pas simplement l'apprentissage de l'écriture, c'est aussi et surtout l'apprentissage de la vie. Cercas, au fond, ne cherche pas Miralles, le personnage qui manquerait à son récit réel, mais il cherche Miralles, le personnage qui manque – dans le sens nostalgique du terme – à Bolaño, qui l'a rencontré, plusieurs années auparavant dans ce camping mythique, où la destinée de Bolaño, de Miralles et, de manière elliptique, de Cercas, se rejoignent. Ce rendez-vous avec Miralles met en abîme l'histoire de ces trois personnages qui dialoguent sur la prémisse de l'existence avant toute reconnaissance. Miralles explique : « [...] esas historias ya no le interesan a nadie, ni siquiera a los que las vivimos: hubo un tiempo en que sí, pero ya no »⁷³⁰. Ce qui intéresse c'est le fait que toutes les histoires appellent d'autres histoires (Miralles, par exemple, a le même âge que le père décédé de Cercas), que ce dialogue entre les histoires diverses est tout à fait naturel, malgré son caractère éclectique. C'est en cela que *SDS* n'est pas seulement le roman grec, mais aussi le roman de la Guerre Civile espagnole, aussi bien que le remake d'un film américain, *Fat City*, « una película de

⁷³⁰ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 177. « [...] ces histoires n'intéressent plus personne, même pas ceux qui les ont vécues ; il y a eu une époque où c'était différent, mais c'est fini », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 198.

[John] Huston », qui traite de deux boxeurs (Miralles – Bolaño ; Cercas – Bolaño ; Miralles - Cercas), deux amis, « [...] un viejo boxeador y un boxeador joven [que no] vislumbra[n] siquiera la posibilidad del éxito, ni ninguno de los que los rodean »⁷³¹. C'est le constat qui nous permet d'affirmer que *SDS* n'est pas seulement le roman sur le rendez-vous manqué du soldat républicain et le militant phalangiste Sánchez Mazas, mais aussi sur le rendez-vous toujours attendu entre Miralles et Bolaño, ce rendez-vous à Stockton, « la ville atroce » du film *Fat City*, où « la chance ne sourit à personne, sauf au fiasco. Le fiasco le plus complet et le plus absolu », dit Bolaño à Cercas qui, en fonction de cette anecdote, décide d'aller à la rencontre de Miralles, qu'il découvre dans une maison de retraite ainsi : « Por un momento pensé que era como si dos personas convivieran en un mismo cuerpo. Un poco intimidado por la cercanía de Miralles, me pregunté si también los veteranos de Salamina tendrían ese aire derelicto de viejo camionero atropellado »⁷³².

De l'inutilité de la littérature

Réussir, dans ces romans, a une connotation négative. Les vainqueurs n'y sont pas des héros. Le héros n'est pas Sánchez Mazas, ni même Miralles. Les héros sont les personnes oubliées. Cercas découvre cela in extremis, devant l'évidence : « [...] gente atareada e indiferente cruzaba frente a nosotros [él y Miralles]. Pensé «No hay ni uno solo

⁷³¹ *Ibid.*, p. 178. « [...] un vieux et un jeune — [qui] n'entrevoient la moindre chance de réussite, pas plus que ceux qui les entourent [...] », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 200.

⁷³² *Ibid.*, p. 184. « Je pensais un instant que c'était comme si deux personnes cohabitaient dans un même corps. Un peu intimidé par la proximité de Miralles, je me demandais si les vétérans de Salamine auraient eu, eux aussi, cet air d'abandon d'un vieux camionneur abattu. », *Les Soldats de Salamine*, *op. cit.*, p. 207.

que sepa de ese viejo medio tuerto y terminal que fuma cigarrillos a escondidas y ahora mismo está comiendo sin sal a unos pocos kilómetros de aquí, pero no hay ni uno solo que no esté en deuda con él». Pensé: «Nadie se acordará de él cuando esté muerto»⁷³³.

La réussite, que ce soit dans le domaine social (devenir un écrivain reconnu), ou dans le domaine politique (raconter l'histoire nationale comme un fait sans faille et donc précis), est considérée comme un échec, car ces romans ne cherchent pas à compléter une image, mais à la mettre en doute. Cercas dénonce la société amnésique non pas pour revendiquer l'Histoire officielle, mais pour revendiquer le droit de mémoire de tous, et pour nous rappeler que le lien est une responsabilité entre les individus, une responsabilité privée qui a des conséquences publiques. Miralles, le soldat de toutes les batailles pour les libertés, est seul. Sa solitude est la solitude de tous. Dénoncer cette solitude n'est pas une question revenant à la fiction, mais à la réalité, qui est apocryphe.

Dans son essai sur la littérature argentine, Piglia raconte l'histoire de Gombrowicz comme une histoire exemplaire, mais non exceptionnelle. Elle représente la condition paradoxale d'un phénomène, la littérature argentine, mais elle n'est pas considérée comme une histoire « hors du commun ». Le voyage de Gombrowicz en Argentine se veut un voyage commun, « vulgaire » si l'on veut, car la raison de ce voyage n'est nullement exceptionnelle. La migration n'est pas une affaire « hors du commun », pas moins que la

⁷³³ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 195. « [...] des gens affairés passaient devant nous [lui et Miralles]. Je me dis : 'Il n'y a pas une seule personne parmi ces gens qui connaisse ce vieux à moitié borgne et arrivé au terme de sa vie, qui fume en cachette et qui à ce moment précis est en train de manger sans sel à quelques kilomètres d'ici ; pourtant, il n'en est pas une seule qui n'ait une dette envers lui'. Je me dis : 'Personne ne se souviendra de lui quand il sera mort.' », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, p. 220.

pauvreté, et encore moins l'exil, qui, dans d'autres types de récit, constituent justement la base de leur caractère unique. Ces romans ne se veulent pas uniques, ils se réclament communs, presque anodins.

Le roman contemporain est une manière de dire ce que l'on ne veut pas dire. En ce sens, le roman qui s'occupe du proscrit (Miralles, l'espagnol oublié par l'Espagne du roi, Maggi, le professeur révolutionnaire) rend évident un non lieu à travers un langage qui « tourne en rond », un langage elliptique, codé, qui déconstruit le héros et l'espace du héros. À la fin du roman, Tardewski conclut devant Emilio Renzi que « Si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, osea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir »⁷³⁴. Non pas que tout soit insensé, mais que rien n'est tout à fait dicible. Si Renzi quitte Buenos Aires pour aller à la recherche de son oncle, ce n'est pas parce que Maggi vit à Entre Ríos mais parce que la vision qu'il a de son oncle depuis Buenos Aires est mensongère. Aussi, si Renzi quitte Buenos Aires c'est parce qu'il fait partie d'une histoire, celle de l'Argentine, une histoire d'horreur et de douleur, faite avec la souffrance des siens. Comme son prédécesseur Enrique Ossorio, Renzi est, sans le savoir, aussi un exilé de son pays.

Ce jeu du dedans et du dehors, du centre et de la périphérie, ne sert donc pas à dire l'excentrique comme une formule du divers, mais l'excentrique comme quelque chose qui est historique, et non magique. Dans *RA*, Piglia crée l'alter ego de Gombrowicz, le philosophe polonais Tardewski, et le présente comme un apprenti de philosophe, professeur

⁷³⁴ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 215. « [...] si nous avons tant parlé, si nous avons parlé toute la nuit, c'était pour ne pas parler, c'est-à-dire pour ne rien dire de lui, du Professeur. Nous avons parlé et parlé parce que, de lui, il n'y a rien que l'on puisse dire », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 211.

d'histoire et aussi journaliste. En fait, être philosophe – l'être philosophique –, selon ce rapport de forces, n'est plus être philosophe mais historien et journaliste. (« [...] que para eso es usted el periodista, ¿no? »⁷³⁵ dit Miralles à Javier Cercas, pour lui attribuer la responsabilité du sens de son histoire.) Et encore, Tardewski est le journaliste le plus paradoxal de tous : sa carrière démarre avec un texte unique mais qu'il ne peut pas lire. Ce texte unique, présenté comme une véritable découverte académique, est écrit d'abord en anglais et puis traduit en espagnol, une langue que Tardewski ne maîtrise pas. La langue de l'autre est un refuge pour Tardewski, au moment de la Deuxième Guerre Mondiale. La langue de l'autre est un territoire où l'on se met à l'abri, un territoire refuge qui protège et qui cache à la fois. Comme dans l'exemple d'Entre Ríos, l'espagnol vis-à-vis de l'anglais fonctionne ici comme un abri. Pour le jeune philosophe Tardewski, garder son texte dans une publication en espagnol, dans le journal *La Prensa*, à l'heure du Troisième Reich, est une forme de garantir son autorité par rapport aux idées qui y sont déposées. Or, en termes pratiques, ce texte dont il connaît les secrets les plus profonds, il ne peut pas le déchiffrer. Et cela est possible non pas du point de vue de ce qui peut être expliqué ou non, compris ou non, mais parce que les conditions de production de ce texte ne comportent d'autre possibilité que cela, et ces conditions sont absolument compréhensibles : la guerre, la persécution, la notion de découverte et de thèse unique forment un ensemble qui rend possible, et même compréhensible cette phrase absurde : être l'auteur d'un texte que l'auteur ne peut pas lire.

¿Qué me había llevado hasta ahí ? me encontraba en ese estado de absoluta desposesión, exiliado, con mi patria borrada del mapa, sin dinero, sin lengua propia, sin futuro, sin amigos, sin ropa que ponerme al otro día, y

⁷³⁵ Javier Cercas, *SDS, op. cit.*, p. 192. « [...] c'est vous le journaliste, non ? », *Les Soldats de Salamine, op. cit.*, pp. 216-217.

bien, por qué ? Bastó que moviera un poco la cabeza y viera lo que tenía al lado (un ejemplar del diario *La Prensa*) para comprender. Ahí estaba el asunto, le conté al profesor. Porque en ese diario había un artículo escrito por mí, que yo no podía leer, escrito por un polaco llamado Tardewski, donde yo había querido dejar asentada una tesis, grabada, como quien dice, la propiedad de un descubrimiento.⁷³⁶

Le dépaysement spatial suppose en premier lieu la perte de quelque chose, condition préalable de ce qu'on pourrait appeler la découverte qui en fait n'en est pas une, car la découverte n'existe pas. Ce qu'on apprend dans la déroute c'est que le chemin vers quelque chose n'existe nulle part, car ce qui existe sous une forme en réalité n'existe pas. Tardewski appelle cette connaissance une connaissance *ironique*. Ce qui a de la valeur, c'est ce qui nous permet d'ironiser sur la tragédie. C'est « *Otro descubrimiento* »⁷³⁷, dit-il. L'échec n'est pas important en soi ; « el hombre fracasado como encarnación moderna del filósofo no era más que una racionalización »⁷³⁸, explique Maggi. L'exil, comme n'importe quelle autre forme de perte, n'a de valeur en soi. « La seule façon d'être lucide est de penser à partir de l'histoire », avertit le professeur Maggi à Tardewski, pour expliquer combien l'exil n'est pas une échappatoire. En somme, de même qu'il n'y a pas de découverte (la recherche philosophique du jeune Tardewski est illusoire), il n'y a pas non plus quelque chose qui soit définissable comme étant importante. L'objet unique (l'œuvre d'art, par exemple) n'est pas une valeur par soi-même, mais une construction possible dans la

⁷³⁶ Ricardo Piglia, *RA*, *op. cit.*, p. 189. « Qu'est-ce qui m'avait conduit jusqu'ici ? Je me trouvais dans un état d'absolue déposition, exilé, ma patrie rayée de la carte, sans argent, sans langue à moi, sans avenir, sans amis, sans vêtements à me mettre le lendemain, et tout cela, pourquoi ? Il me suffit de bouger un peu la tête et de voir ce que j'avais à côté de moi (un exemplaire du journal *La Prensa*) pour comprendre. Là était la clé de l'affaire, racontai-je au Professeur. Car dans ce journal, il y avait un article écrit par moi, que je ne pouvais pas lire, écrit par un Polonais appelé Tardewski, où j'avais voulu laisser une thèse, laisser gravée, comme on dit, la propriété d'une découverte », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 186.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 198. « Une autre découverte », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 195.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 188. « [...] l'homme raté comme incarnation moderne du philosophe n'était qu'une rationalisation », *Respiration artificielle*, *op. cit.*, p. 185.

confusion. De même, le dehors et le dedans, le propre et l'étrange, sont en fait la même chose. En se déplaçant de Pologne au Royaume Uni, et en fuyant vers l'Argentine, Tardewski rend possible l'Argentine. En se déplaçant de Buenos Aires à Entre Ríos, à Corrientes, Renzi découvre les clés d'une littérature qu'il ignorait, une littérature qui, paradoxalement, est à lui. Entre Ríos, Corrientes, devient, par cette dialectique, non seulement la capitale de la littérature argentine, mais la capitale de la littérature « universelle ».

En quittant le centre, les personnages sont « dépossédés » de tout ce qui les rend lisibles. Le récit de la perte est une littérature qui montre ce mécanisme du dehors et du dedans, du centre et de la périphérie, comme s'il s'agissait d'un mécanisme de libération. La libération de préjugés et de préétablis. Le récit de la perte met en évidence l'inutile ambition juvénile, celle qui correspond aux formules établies. Ce procédé de libération rend possible une sorte de reconquête d'un espace périphérique qui symbolise un état *autre* de découverte et d'aventure. Cercas et Piglia mettent le lecteur devant des personnages qui redéfinissent la valeur de leur périple comme une « non valeur ». Ou une valeur *inutile*. Les romans qui racontent cette découverte symbolisent à leur tour la littérature comme une non valeur. Ou une valeur inutile. De cette inutilité traite l'écriture contemporaine.

CONCLUSION

Histoire, mémoire, fiction, voici les trois axes de ce système symbolique qu'est le roman contemporain. Dans les textes de Roberto Bolaño (*LDS*), Ricardo Piglia (*RA*) et Javier Cercas (*LDS*), ces éléments thématiques convergent au profit d'un récit qui met en cause leur nature épistémologique, autant qu'il revendique leur pertinence symbolique à l'heure où s'est imposée, surtout dans le contexte critique latino américain, une pensée postmoderne caractérisée par son désir d'escamotage de l'histoire et de la mémoire politique de nos sociétés.

Il y a entre ces trois romans plusieurs communs dénominateurs, plus ou moins visibles. Le plus important, sans aucun doute, c'est la littérature même. *LDS*, *RA* et *SDS* sont de manière exemplaire des romans sur l'écriture, car ils discutent à la fois sur ce qui est l'objet du récit, sur les capacités de l'écrivain à raconter une histoire et sur les effets sociaux que ce processus de communication implique dans la société. Si Cercas met le lecteur face à l'écrivain bourreau, Bolaño met en scène le jeune écrivain face au destin tragicomique qui est celui de l'auteur, de tout auteur, si l'on croit à sa version dans *LDS*. Piglia, quant à lui, établit la *méthode* de cette analyse métalittéraire, en remarquant les liens féconds entre philosophie et littérature (ses références à René Descartes le prouvent), une méthode qui jaillit paradoxale dans ses allusions à l'œuvre de Jorge Luis Borges.

Au long de cette étude, nous avons réfléchi à la question de ce que Borges appelle la « tradition littéraire » et sur la pertinence ou non de désigner un champ autonome autour de la littérature d'un pays, d'une région ou d'un espace linguistique comme l'espace hispano-américain. Cette lecture de Borges nous a aussi permis de souligner le cadre théorique dans lequel cette étude se développe ; en effet, il s'agissait, au début, de bien délimiter les

notions par rapport auxquelles nous avons par la suite analysé les trois romans qui font l'objet de ce travail ; ces notions tournent autour des idées clés citées et travaillées par le célèbre auteur argentin dans son conte « Le Sud ». Elles peuvent se résumer ainsi :

a) Le récit (le récit *contemporain* tels les trois romans analysés) se donne en même temps comme *fin* et comme *infinitude* (le premier terme représente les *limites* et le deuxième le nombre *infini* de limites dans un même récit).

b) De ce fait, les *fins* (dans le sens des *finalités* cette fois-ci) du texte sont responsables des caractères *incomplet* et *incertain* du texte.

c) Les faits racontés dans le récit s'installent dans le temps d'une manière paradoxale, et mettent en question les usages du discours sur l'Histoire et sur la fiction.

I

Nous avons, dans un premier temps, analysé le rapport entre l'Histoire et la Littérature. Dans *LDS*, *RA*, et *SDS* nous trouvons des échos de la pensée de Jean Paul Sartre qui interroge l'Histoire en tant qu'institution. Si ces trois romans ne sont pas des « romans historiques » au sens courant du terme, ils entretiennent, comme toute littérature, des rapports de méta-textualité par rapport à l'historiographie. En s'interrogeant sur le rapport entre l'Histoire et la Littérature, Piglia, Bolaño et Cercas se donnent la tâche de raconter ce que l'Histoire ne pourrait pas raconter, car, ce « déficit », qui serait celui de l'Histoire officielle, donne lieu au champ fécond de la littérature contemporaine comme milieu dans lequel il est possible de lire la défaite de tout discours sur la totalité et, comme nous l'avons aussi souligné dans notre travail, sur l'universalité de la littérature.

Les trois romans que nous étudions sont des textes « en crise », tel que Ricardo Piglia le définit dans *RA* et Javier Cercas l'expose dans *SDS* : non seulement ils questionnent les usages des discours historique et fictionnel, mais aussi, ils mettent en cause l'institution littéraire, ses principes et ses valeurs. Ainsi, notre réflexion nous a permis de poser la question en termes d'une des traditions littéraires les plus importantes, celle des genres littéraires. Pour ce faire, ces trois romans s'installent dans la tradition du « roman », mais seulement pour mieux la questionner, voire la réaffirmer si l'on considère le *Don Quichotte* comme le paradigme du roman moderne.

Face à la possibilité d'un *texte sans genre*, face à l'absence de toute tradition (qui peut se lire comme un signe du postmoderne), Piglia préfère le mélange des traditions. L'hybridation, la fragmentation, la citation, la profusion et même (surtout ?) le baroque s'imposent dans *RA* comme les marqueurs d'une contestation qui réclame un lieu pour le sujet historique, que ce soit l'auteur ou le lecteur.

De même, *LDS*, de Roberto Bolaño, et *SDS*, de Javier Cercas, sont des récits construits comme des systèmes de correspondances entre contenus divers, mais toujours « rapprochés » du récit littéraire, faisant partie de ce que nous avons étudié sous le terme « roman contemporain ». Nous rejoignons ainsi une de nos conclusions de ce premier chapitre, qui est en rapport avec la question de la relation entre récit littéraire et récit historique. Etant donné que tout récit fait partie d'un autre récit, comme nous avons pu le constater, il n'est pas possible de faire de la littérature en dehors de la littérature. La thèse de ce travail peut donc se résumer ainsi : toute histoire est contemporaine, alors qu'il n'y a pas de littérature non historique.

Si la littérature incarne donc, face à l'Histoire, cet *autre récit* ou « contre-récit », si l'on suit Piglia, et si elle ne se donne pas « en dehors » mais à l'intérieur même de l'Histoire, elle établit, en revanche, d'elle-même, ses conditions d'existence, le *statut* pourrait-on dire, de ce qu'elle raconte. On peut conclure, comme le dit Roland Barthes, qu'un même texte peut être lu comme historique ou littéraire ; tout dépend de l'*intention*, tel que le souligne Jean Bessière.

L'intention de raconter signale les limites entre ce que Barthes appelle *écrivance* et écriture, entre tradition et libération, entre histoire et fiction. Que résulte de ce processus ? En résulte la conviction que ce qui intéresse n'est pas, n'est plus, la réalisation du texte, mais les intentions de cette réalisation.

Javier Cercas insiste sur la pertinence de ce concept, au moins à titre préalable :

¿Qué es una novela? Una novela es todo aquello que se lee como tal; es decir: si algún lector fuese capaz de leer la guía de teléfonos de Madrid como una novela, la guía de teléfonos de Madrid sería una novela.⁷³⁹

C'est vite dit, peut être trop vite. Les intentions de l'auteur ? Les intentions du texte ? Voici le discours de la banalisation qui émerge. Le statut du texte octroyé par une décision préliminaire, ce n'est pas suffisant : le roman de Piglia, qui se publie au moment même où les principaux textes postmodernes s'éparpillent dans le monde académique, se situe en opposition aux principes déstructurant de la pensée moderne. L'Histoire n'est pas anecdotique, elle entraîne des actes, elle comporte des responsabilités. L'intention de la création littéraire est inextricablement liée à l'intention, disons, historique de sa réalisation. Ce n'est pas dans le champ de l'histoire de l'art que se décide la portée symbolique de l'objet artistique mais dans l'Histoire tout court.

⁷³⁹ “*La tercera verdad*”, dans *El Pais, Babelia*. Madrid, 25 juin 2011.

Cette constatation nous permet d'enchaîner avec le deuxième principe de ce que nous avons appelé ici « les fins de la fiction ». La *fin de la fiction* dans le sens de l'intention n'est pas de résoudre la question du canon, comme on pourrait l'entendre, mais d'aborder l'intention comme une volonté vitale. Il y a une sorte de compénétration entre le texte littéraire et la vie des auteurs, entre ce qui est raconté et l'objet textuel. Cette intention se réalise, *s'incorpore*, dans une forme singulière. Nous nous rappelons évidemment de *Mme Bovary* et de Gustave Flaubert ; les limites du texte et du réel diffusées (*difuminadas*) par la célèbre déclaration de l'auteur (« je suis Mme Bovary ») nous amènent vers une compréhension autre de la relation entre littérature et réalité. L'intention ne peut pas être de traiter le réel, puisque la littérature n'est pas hors du réel ; il n'y a pas lieu à un quelconque procédé manichéen. L'intention de l'auteur, du créateur, de l'historien, doit être confrontée avec les mêmes éléments qu'il choisit pour confirmer ses intentions. Si la littérature est un objet de l'Histoire, c'est qu'elle comporte aussi une déontologie spécifique, puisque ni l'Histoire ni cette littérature-là ne sont des objets ni inoffensifs ni anodins.

Poursuivant cette réflexion autour des rapports entre Littérature et Histoire, et en plus du cadre épistémologique que nous venons d'esquisser, notre travail étudie les moyens que ces romans contemporains se donnent pour traiter sur la capacité de la littérature de dire ce que l'histoire officielle ne dit pas, ce que les vainqueurs de l'Histoire, suivant Walter Benjamin, ne veulent pas dire.

Les intentions des auteurs de *RA*, *LDS* et *SDS* se recourent dans ce sens : Piglia, Bolaño et Cercas ne critiquent pas simplement les usages des discours et institutions historiques et littéraires (comme le font nombre de travaux contemporains) ; il s'agit chez eux de dire ce que les « vainqueurs » ne veulent pas dire. Le roman n'est plus donc restreint

au domaine esthétique ni au domaine scientifique ; le roman qui s'occupe de la parole des vaincus est un roman essentiellement nécessaire du point de vue éthique. Il devient donc un objet de référence de l'Histoire : ce fait paradoxal constitue le signe de sa pertinence.

Littérature et/ou politique, la relation entre ces deux domaines s'impose comme une nécessité. Si le principe esthétique de la littérature est ainsi mis en cause, le principe du conflit politique de tout langage devient incontournable. Il ne s'agit pas d'établir un lieu singulier pour la littérature qui s'occupe de la « politique », mais de réclamer pour la littérature une dimension autre que celle du besoin esthétique. Penser la littérature en termes politiques, revient à repenser le lieu de l'auteur et donc du lecteur dans la société. Bolaño, Piglia et Cercas partent, comme nous l'avons constaté, de cette relation ambiguë entre création artistique et action politique pour mieux accentuer la dimension publique de la littérature ; cette dimension, qui est de toute évidence politique, nous l'avons étudiée en relation avec l'espace critique du jeu littéraire ; aussi, elle nous a permis, et celui-ci est peut-être un des éléments forts de cette analyse, d'aborder la question de l'interprétation (de la place du lecteur) comme une question fondamentale au moment de réfléchir aussi à la littérature comme un outil du pouvoir et comme un outil de la justice.

Nous pouvons conclure que le roman contemporain, tel que nous l'avons défini et étudié, ne dit pas ce que le pouvoir dit parce que le propre de sa condition est justement de circuler de manière alternative, puisqu'il se donne une intention différente, *autre*, par rapport au discours officiel. Le lecteur du roman contemporain est forcément aussi un lecteur qui se situe *autrement* vis-à-vis de tout discours hégémonique.

Nous avons distingué ces éléments dans ce premier chapitre en étudiant le rôle du narrateur et celui du lecteur. Suivant notre lecture, le narrateur serait appelé, dans le roman contemporain, à jouer plusieurs rôles ; synchronisant histoire personnelle et histoire publique, le narrateur devient en lui-même l'objet d'un traitement historique, tel que, suivant Walter Benjamin, Paul Klee représente l'historien dans son tableau *L'angelus novo*.

Dans la tradition du *Don Quichotte*, celui qui raconte l'histoire incarne plusieurs possibilités statutaires, et l'histoire qu'il raconte est une histoire suspecte et énigmatique. Cette caractéristique fait du roman contemporain un roman politique, puisqu'il s'occupe à la fois de l'Histoire et de celui qui la raconte. *LDS*, *SDS* et *RA* sont les romans de cette détermination qui, d'ailleurs, se répand dans le devenir du lecteur. Narrateur et lecteur, auteur et narrateur, auteur et lecteur sont des instances confondues dans un même phénomène tripartite : celui de l'interprétation du texte, celui de l'interprétation de l'histoire, celui de l'interprétation du rôle de l'auteur, du narrateur et du lecteur. Ce système circulaire est fondateur d'une poétique qui met en relation l'objet du regard et sa représentation.

La lecture, tout comme l'écriture, est un acte public et donc politique. Poursuivant les écrits de Walter Benjamin sur l'« ange de l'histoire », l'écriture du roman apparaît comme le symbole de l'incertain. Le roman n'est pas pour construire des certitudes, le roman contemporain, celui qui réfère au narrateur et au lecteur comme des *personnages* « en crise », signifie à la fois la pertinence de tout mouvement incertain. Le lecteur est légitime dans la reconnaissance de l'incertain, et non dans la défense du dogme, quel qu'il soit. *RA*, *LDS* et *SDS* questionnent le rôle du narrateur et du lecteur pour mieux

problématiser le rôle de l'Histoire et de la fiction, pour mieux comprendre le fonctionnement toujours paradoxal du phénomène mémorial.

II

Le rôle de l'écrivain serait, si l'on suit Roberto Bolaño, celui de se souvenir des amis disparus, comme nous en faisons l'analyse dans le deuxième chapitre de cette recherche, et ce devoir de mémoire est déterminé par la manière d'appréhender et d'interpréter la chose publique.

Dans le deuxième chapitre de ce travail nous nous sommes engagés dans une réflexion autour des rapports que, dans les romans que nous étudions, entretiennent la mémoire, l'imaginaire et le montage en tant que procédé discursif. En premier lieu, nous avons révisé quelques réflexions théoriques autour de la mémoire, de Platon, Aristote, Bergson, Ricœur, entre autres.

Il est clair que si l'Histoire nous confronte avec une certaine conception du temps, la mémoire a été souvent envisagée comme un recours de l'espace. Au delà de la constatation obvie selon laquelle la mémoire, le souvenir, fait possible l'acte de l'écriture, nous étudions le lien fécond entre mémoire et image. Or, si pour Aristote la mémoire correspond à une mise en images du passé, le rapport entre littérature et mémoire serait celui d'une intentionnalité (basée sur la *mimesis*) de récréer le passé par le biais du récit. Dans le cas qui nous occupe, c'est-à-dire dans l'écriture de fiction *contemporaine*, et particulièrement

dans les trois romans que nous étudions, cette question ne repose pas seulement dans la capacité de la littérature de raconter l'Histoire ni, comme nous l'avons affirmé dans notre analyse sur les rapports entre Littérature et Histoire, sur sa capacité de raconter ce que l'Histoire ne peut pas raconter. L'étude de ces romans contemporains, qui s'intéressent aussi bien au devenir historique de la société qu'aux conflits existentiels des individus, découvre la faculté de la Littérature de mettre en tension la mémoire et l'imagination, le souvenir et son image, l'image et la lecture, la lecture et le discours. Les réflexions d'Henri Bergson et de Paul Ricœur nous ont permis de penser la mémoire à la fois comme un phénomène de construction semblable à celui de la conception d'un récit fictionnel, et comme le matériel nécessaire à la reconstruction du sens historique.

Dans ce contexte, la mémoire et l'écriture de fiction ont en commun le fait qu'elles se veulent originales et originaires ; néanmoins, s'impose une conclusion qui est aussi le signe de leur dépendance mutuelle : ni la mémoire ni le roman, suivant *LDS*, *RA* et *SDS*, ne peuvent pas être lus d'eux mêmes, ils doivent toujours être mis en contexte pour exprimer leur défaillance qui est ailleurs réalisation. Mémoire et littérature sont des effets de la culture.

Dans notre étude nous avons conclu que la mémoire et l'écriture de fiction sont en fait deux faces du même objet, car elles sont toujours liées. Au delà de constater l'existence de la mémoire et son mode de fonctionnement, notre étude se focalise sur une question qui est, à nos yeux, des plus importantes : la mémoire, il faut pouvoir l'imaginer et pouvoir la raconter, c'est sa *mise en récit* qui intéresse. C'est dire que ce qui importe est la notion de durée et la possibilité de la transcendance. Cette affirmation nous permet de revenir au rôle

du lecteur dans cette littérature contemporaine. La lecture, en tant qu'inscription dans la durée, devient une forme d'écriture, puisqu'elle rend possible le sens dans le temps de la durée. Le récit résultant de la lecture des images du passé est capable de transcender le présent. Ceci, comme nous le voyons, met encore une fois le lecteur au centre de cette problématique.

Le travail de lecture, en tant que travail de mémoire, est un travail d'interprétation de l'appareillage du récit. La mémoire existe dans ces romans comme un phénomène artificiel, puisqu'elle est aussi et toujours *récit*. Le roman contemporain sert donc comme le dispositif qui fait possible cette *mise en récit*. Dans *LDS*, *RA* et *SDS*, cette mise en récit fait appel au montage pour construire cet appareillage. Le caractère spatial de la mémoire se développe en relation avec la notion du roman comme une architecture, comme le développement d'une forme accorde aux hypothèses narratives qu'il traite. Mais le montage ne suppose pas seulement l'espace du récit, mais aussi le temps du récit. Il y a montage aussi en termes temporels dans *LDS*, *RA* et *SDS*. Le montage apparaît dans les contacts entre temps hétérogènes que ces romans exhibent dans une représentation qui se veut nécessairement éclectique. Georges Didi-Huberman analyse cet aspect du montage dans un cadre différent, celui de l'œuvre d'art (plastique); pour lui, le montage de temps hétérogènes conforme des œuvres anachroniques. (L'anachronisme serait à la base du contemporain en ce sens que le contemporain n'est pas synonyme d'*actuel* ou de *moderne*.) Tant dans *RA*, comme dans *SDS*, et dans *LDS*, les temps se croisent et produisent ce que nous avons appelé des « frictions » qui portent en elles les sens historiques du texte. Comme nous l'avons affirmé dans le deuxième chapitre, l'espace de cette friction est, à nos yeux, l'espace de la mémoire.

L'hétérogénéité de ces romans se donne aussi dans la diversité des textes qu'ils incluent ; le montage décline et provient d'un univers sémiologique fondamental, celui de la diversité, qui est aussi celui de la différence. Le roman contemporain, tel que nous le découvrons dans *LDS*, *RA* et *SDS*, résulte de l'assemblage de parties diverses, au statut littéraire divers et parfois même incertain ; l'écriture de fiction résulte de la mise en relation de tout objet différent, à condition que cette différence apporte à la problématisation de la condition de l'Histoire, de la Littérature et de la Mémoire : archives documentaires, lettres, documents cartographiques, photographies, témoignages, textes apocryphes, documents historiques, documents faux, chroniques journalistiques, textes chiffrés, anagrammes, citations de toute sorte sont la matière première de ces romans qui se présentent comme des constellations sur l'écriture de fiction, l'écriture de l'histoire et le récit de la mémoire. En suivant les réflexions de Didi-Huberman, la lecture euchronique permet de reconnaître le passé sous la forme de l'« artiste et son temps », la lecture anachronique permettrait, en revanche, la possibilité d'entrevoir le plus-que-passé mémoratif de l'œuvre et du créateur. Une possibilité que nous semble, comme nous l'avons souligné dans la partie correspondante de ce travail, très féconde pour la démarche comparatiste.

En postulant des poétiques fragmentaires et hybrides, en proposant l'anachronisme comme trait distinctif du contemporain, *LDS*, *RA* et *SDS* brisent les frontières spatio-temporelles du roman traditionnel ; nous retrouvons dans ces gestes l'idéal d'un langage de libération, en accord avec le récit de la recherche du sens de l'Histoire (*LDS*), le récit de la recherche du disparu politique (*RA*) et le récit de la recherche du sens historique de l'individu moderne (*SDS*).

De même que ces romans questionnent, au delà des discours historiques et littéraires, le rôle public et donc politique de la littérature, ils mettent en cause non pas seulement le rapport entre temps linéaire et temps mémoriel, mais ils le font de façon à modeler ainsi une expérience du temps qui dépasse les exigences du récit historique en tant que dérivé de la tradition rationaliste, redevant donc d'une certaine utopie du vrai et de l'universel. De la même façon que ces romans questionnent l'universel par un questionnement de l'existence d'une littérature universelle par rapport à laquelle toute autre littérature devrait se mesurer, ces romans mettent en question les formes *certaines* de raconter une histoire, comme la forme certaine du roman moderne, en octroyant au lecteur la tâche de devenir auteur puisqu'ils laissent au lecteur la liberté de prendre le texte comme il l'entend : il doit décider sur son statut et se situer face à lui à partir d'une position critique basée, il est vrai, sur un terrain aussi incertain, celui de la mémoire.

III

Dans le troisième et dernier chapitre de notre travail, nous avons étudié le statu de la fiction dans *LDS*, *RA* et *SDS*. Dans la première partie de ce chapitre nous avons souligné le fait que les trois romans traitent non seulement du fait littéraire, mais aussi des vies des écrivains, réels ou fictionnels. Ces « biographies » d'écrivains permettent aux auteurs Bolaño, Cercas et Piglia, de traiter la question de la *fin* de la littérature, au sens où l'écriture littéraire ne serait plus possible, ou serait, tout simplement, inutile. Il y a-t-il une histoire à raconter ? Est-il encore possible de raconter l'histoire ? *Suis-je* capable de le faire ?, voici quelques unes des questions qui posent ces auteurs.

Nous avons, dans un deuxième temps, analysé le rôle du montage en tant que procédé permettant l'assemblage de pièces différentes dans le même texte. Ce procédé qui permet à la fois un travail anachronique et hétérochronique (comme nous avons vu dans le deuxième chapitre), permet aussi de mettre ensemble divers types de textes du point de vue statutaire. On peut dire que ces romans utilisent le montage en tant que forme de dispute.

Comme l'affirme Javier Cercas, le débat sur le réel ou le fictionnel correspond, dans l'histoire de la Littérature, au débat sur la question du genre. Ces *romans contemporains* utilisent le montage puisque ce procédé leur permet de développer un type de connaissance particulier qui, de plus, crée une tension *unique*, une tension qui ne se veut pas définitive et qui ne cherche pas non plus à établir l'importance épistémologique d'un champ d'apprentissage quelconque. Cette tension qu'on dit ici *unique* correspond à ce que Cercas appelle « la troisième vérité » et que Piglia développe comme alternative au discours « prolix » du réel que le lecteur découvre éparpillé dans *LDS*, de Roberto Bolaño.

En mélangeant l'Histoire officielle et l'histoire non-officielle, ces romans nous poussent à accepter la possibilité d'une « troisième vérité » qui vient du fait que le roman contemporain se présente non pas comme un roman mais comme un archive de documents épars, un continent du divers. Par ce procédé le lecteur devient co-responsable de l'interprétation du récit puisque les documents que le roman met en évidence interpellent la compréhension qu'a le lecteur du rapport entre le texte et la société. Dans ce contexte, le débat qui oppose la réalité à la fiction n'est plus tout à fait pertinent. Ainsi, nous arrivons à une des conclusions de ce travail : le roman contemporain met en question les rapports entre le vrai et le faux, entre le réel et le fictionnel, non pas pour les opposer, mais pour

dépasser ce débat vers ce qui est à nos yeux le vrai débat : en premier lieu, celui de la relation du lecteur vis-à-vis de l'imaginaire littéraire et, en deuxième lieu, celui du statu de la fiction en relation avec les discours dits du réel, à savoir, le discours de l'histoire et de la mémoire. C'est ce que nous avons étudié sous les termes de « limites de la fiction ».

Ce type de roman permet, en tant que continent de documents divers, des citations et des thèses, de confronter des limites du discours établi, celui de la littérature en l'occurrence, mais aussi de toute autre discours qui prétend exprimer une quelconque vérité. Cela est possible, comme nous l'avons souligné, au travers d'une mise en cause tant de l'unité narratologique du texte que du statu du roman. Le texte du « non-dit » existe grâce à une déconstruction de ses propres conditions.

Le roman ainsi résultant, que nous avons aussi rapproché de la notion de *baroque*, l'est non pas dans le sens où il serait le résultat d'une abondance d'éléments mais dans le sens qu'il met ensemble l'hétérogène. Cela produit une profusion de sens, de principes et de fins, mais qui ne correspond pas forcément à un univers *illimité*, car les *finales* se produisent chaque fois qu'un document arrive à sa fin. Suivant cette logique, le roman contemporain n'aboutit pas à une seule finale, mais il est la consécution de plusieurs *finales*. *LDS*, *RA* et *SDS* mettent avant tout l'accent sur l'idée de finitude. Le roman contemporain, tel que le présentent Bolaño, Piglia et Cercas, insiste sur les différentes sources du récit, sur les frictions qui se produisent entre ces éléments souvent antagonistes, au détriment d'une poétique structurée autour du vrai rationnel. Fait de déchets, de *descartes*, dit Piglia, le roman n'avance pas, il se termine sans cesse. Ce processus de déconstruction est aussi une forme de création d'un lieu conçu comme le lieu de l'inachevé.

Les romans de Bolaño, Piglia et Cercas sont le résultat d'une construction *hors norme*, qui n'est pas, comme nous l'avons souligné, une juxtaposition qui aurait pour but la recherche du beau, et non plus du nécessaire, mais simplement de *ce qui est*. Comme le dit Cercas, le « récit réel » se construit avec ce qui apparaît dans le cursus de son écriture, sans plus, et ainsi rend compte du décalage existant entre le récit voulu et le récit obtenu. La réalité de la Littérature, de l'action littéraire, est que l'on écrit ce qu'on peut, non pas ce qu'on veut, et ceci montre le caractère inachevée et limité de la Littérature. L'art n'est pas un domaine infini, ni dans son potentiel symbolique ni dans ses formes poétiques.

Cette relation entre l'achevé et l'inachevé parcourt les textes de ce corpus que nous analysons ; au fond, le lecteur n'est appelé à lire une histoire préétablie, mais à construire (avec les textes épars et les divers documents qui composent le roman) l'expérience inaboutie de l'auteur contemporain. Cette expérience inaboutie ne doit pas être confondue avec l'expression d'un relativisme historique quelconque, elle est à lire comme Benjamin lit *l'Angelus novo* de Paul Klee, comme le constat d'un défi qui n'a pas de fin, qui est donc permanent. Ce défi est celui de la construction de sa propre rupture, entre ce qui existe et ce qui peut-être sera, entre le passé et l'avenir. Cette relation entre l'achevé et l'inachevé met en question la place de l'auteur dans le sens qu'il se trouve dans une situation aporétique par rapport à ce qu'il traite ; par manque de distance, « immergé » comme il est dans les raisons de la littérature, l'auteur traditionnel (Emilio Renzi, Javier Cercas, García Madero) n'est non pas sujet créateur mais un objet de l'histoire ; ces romans racontent ce devenir, comme autrefois Cervantes raconta son *devenir auteur* dans le roman de son personnage, le don Quichotte. La fonction de l'auteur se déplace vers le lecteur, malgré tout.

Il a lieu donc des déplacements conceptuels qui impliquent des formes particulières de représentation du roman dans la sphère publique. Discuter sur la signification du roman tel que Piglia et Cercas l'expriment dans ses textes, découle dans un questionnement de toute la littérature. Roberto Bolaño, dans *LDS*, met l'accent sur ce conflit qui est de toute façon un conflit historique. Parler de « la fin » de la fiction sans parler de la « finalité » de la littérature semble inutile et prétentieux. *LDS*, *RA* et *SDS* signalent les limites conceptuels sur lesquels notre compréhension de l'univers littéraire se fonde, pour réaffirmer l'importance du débat critique autour et à partir de la littérature et pour mettre en relief un besoin majeur, celui de la recherche permanente d'options aux discours du tout absolu, du tout rationnel. En somme, cette affirmation prend tout son ampleur seulement si l'on comprend l'acte littéraire au sein d'un système culturel, et non pas comme un acte isolé.

Dans cette perspective, nous avons étudié les rapports entre littérature et espace au travers d'une dialectique qui abouti, si l'on peut dire, à la question de la transformation. *LDS*, *RA*, *SDS* mettent l'accent sur la faculté des textes à exister en tant que des objets inachevés, dont le propre n'est pas d'être finalisés. Ces textes (bancals, ratés, absurdes parfois) trouvent leur sens dans leur *devenir*. Puisqu'il s'agit de mettre en question les valeurs de l'universel et donc des pouvoirs du *statu quo* - qui est toujours, et par principe, statique, cette poétique correspond en notre sens à une attitude *décoloniale*.

Pour étudier cet aspect, nous avons pris comme exemple le travail d'Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, et le roman *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. L'idée de l'Atlas est intimement liée à celle du dessert ; l'idée de la mémoire à celle de la réminiscence. Le périple ontologique de Juan Preciado ressemble au périple scientifique d'Aby Warburg dans la mesure où l'un et l'autre sont contraints à agir dans un espace indéchiffrable.

L'aventure de l'historien des images qu'est Aby Warburg ressemble, à la promenade identitaire de Preciado dans son rapport à l'élaboration d'un sens nouveau, avec des images dont la relation entre elles est incertaine.

Tel que nous l'avons affirmé, s'il n'y a pas une seule histoire possible, il est clair qu'il n'y a pas non plus une seule origine à laquelle on peut se référer. Cela interpelle la tradition littéraire et nous permet de penser que l'histoire de la littérature est en construction permanente, et que la vraie question porte sur sa capacité ou incapacité de raconter l'expérience humaine, comme un fait définit, on dirait même personnel, et non comme une abstraction générale. Warburg et Preciado sont des producteurs d'espace public, un espace où l'on peut discuter des choses ponctuelles de la vie des uns et des autres. Comme Warburg et Preciado, les personnages de *LDS*, *RA* et *SDS* agissent dans cet espace et provoquent des séries de débats qui portent, de manière formelle, sur chaque élément de l'univers dont ils font partie, libres du préjudice du réel, du vrai et du faux fictionnel.

En citant Bolaño dans son roman, Javier Cercas interroge la tradition littéraire, au travers d'un questionnement du « non lieu » du romancier qui va jusqu'à un « non lieu » de la littérature : l'écrivain n'est pas seulement un acteur politique, mais un personnage symbolique ; cette duplicité de rôles implique l'importance que ces auteurs donnent au fait littéraire comme objet de compréhension du monde.

Si pour Piglia la référence majeure est Borges, dans la version de la tradition littéraire selon Cercas, le lieu de Borges est celui de Bolaño. Se pose la question de l'héritage d'une certaine « tradition » ; or, l'héritage, comme nous l'avons souligné, n'est

pas toujours « positif », et la découverte d'une littérature homogène, précise, d'un récit « juste », n'est pas forcément une valeur.

Si la tradition veut une fiction sans fissures, un sujet idéal, ces romans questionnent cet héritage. Ceci nous a amené à introduire la notion de roman *paradoxal* qui serait non seulement un roman *anti-héros*, mais aussi *anti* – ou mieux – *non-écrivain*. Un roman baroque, répétitif, voire illégitime. Si dans *LDS*, *RA* et *SDS* le discontinu et l'équivoque occupent une place prépondérante, c'est parce qu'ils sont des romans paradoxaux, qui n'ont pas comme but de paraître vrais ; au contraire, ces romans paradoxaux, ces romans de l'invraisemblable, se nourrissent de leur propre défaillance.

Cette définition, celle du *roman paradoxal* désigne donc des romans, comme *LDS*, *RA* et *SDS* par rapport auxquels le lecteur et l'écrivain peuvent se poser les mêmes questions. Cette complicité entre le lecteur et l'écrivain, que nous avons décrit auparavant, permet de mettre encore une fois en question le statu de la fiction.

En somme, en étudiant ces romans nous avons appris qu'un récit réel l'est dans la mesure où il existe en tant que lecture pour un lecteur, ce rapport dépasse le statut des sources du récit. S'il y a une intention de l'auteur à l'heure de l'élaboration de son texte, il y a aussi une intention du lecteur qui émerge à l'heure de la lecture de ce texte. Le lecteur est là pour attribuer au texte son statut, en l'occurrence le statut de *roman*. L'écrivain met le lecteur face non pas seulement à l'opportunité mais à l'obligation de décider si ce qu'il vient de lire correspond ou non à ce qu'il pensait au début ; le dialogue sur cette dispute est en réalité aussi un dialogue sur un engagement symbolique, qui porte à la fois sur l'imaginaire et sur l'historique.

« En somme », l'écriture du roman contemporain défie le caractère logique de ces rapports (rapports moraux et idéologiques, comme chez Cercas ; rapports philosophiques et encore conceptuels, comme chez Piglia⁷⁴⁰). Le problème n'est pas finalement ou seulement sur le devenir de l'action, l'histoire des faits ou la compréhension d'une situation quelconque. Se pose de manière prioritaire la question de ce que Aby Warburg appelle la *survivance*, et dont nous faisons référence ici en termes de souvenir, quelques fois, et de mémoire. Dans les trois romans qui nous intéressent dans cette analyse, la survivance n'est pas un mot anecdotique, et ne se réfère pas de manière symbolique à l'histoire humaine. Elle en réfère aussi de manière pratique ; survivre, exister dans le temps, vivre sont des actions aussi inexplicables et ambiguës que lire ou écrire. Ce rapprochement entre le fait et sa représentation nous paraît fondamentale ici : l'écriture aussi bien que la lecture *incorporent* au sens mythique du terme cette condition énigmatique. Dans *LDS*, le souvenir n'est pas un objectif du récit, mais sa substance matérielle. Le souvenir en construction est le moyen de rendre visible la distance qui sépare le désir de son accomplissement. Une fois que l'amalgame de ses souvenirs a été exposé, le texte peut être fermé. La vérité n'est donc pas restreinte à la seule exposition des faits (des archives, des documents), mais aux outils utilisés pour cette exposition. *LDS* est moins un texte de recherche exogène qu'un périple, une déconstruction de cette distance inabordable. Le texte ne se projette pas vers le dehors, il implose.

⁷⁴⁰ Cercas, en insistant sur le caractère hybride de ce qu'il appelle le roman moderne (en allusion évidente à Miguel de Cervantes) définit un type de roman dans lequel se confondent le récit et l'essai. Pour lui, ce chemin est initié par Borges, et poursuivi par des auteurs comme Sebald ou Magris, et encore Kundera ou Coetzee. Dans *La Tercera Verdad*, *op. cit.*

Ce processus de déconstruction n'atteint pas seulement le texte en tant que modèle discursif (d'où vient la littérature, dans quelle tradition s'inscrit ce geste 'ici et maintenant' ?) ; ce qui est visé c'est le contenu de ce qui est raconté en tant que rituel de société. La vie de Kafka, signalé par Piglia dans *RA*, est essentiellement malheureuse, mais elle n'est pas insignifiante ; le journal personnel occupe dans ce processus une place importante en ce qu'il signale le rapport intime entre la vie vécue et la vie représentée. On ne peut pas dire que « tout est discours » ; mais on peut certainement établir que tout est sémiologiquement valable, en dépit du contenu de vérité ou de non-vérité que l'on puisse attribuer à un acte ou à un discours déterminé. La frontière entre vérité et fiction se confond avec la certitude du langage. En fin de compte, ce qui importe, c'est que le lecteur en relation avec la vie (le texte) produise du sens. Ce rituel occasionnel, peut-être même fortuit, résulte de l'implosion du texte contemporain. Le texte, tout texte, finit toujours de la même manière, c'est-à-dire avec un lecteur qui le regarde, sans que ce lecteur puisse obtenir de lui aucune réponse additionnelle. Cette économie du langage définit l'ampleur de cette déconstruction.

ANNEXES

*Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*⁷⁴¹

Rodolfo Walsh

1. La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años.

El primer aniversario de esta Junta Militar ha motivado un balance de la acción de gobierno en documentos y discursos oficiales, donde lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades.

El 24 de marzo de 1976 derrocaron ustedes a un gobierno del que formaban parte, a cuyo desprestigio contribuyeron como ejecutores de su política represiva, y cuyo término estaba señalado por elecciones convocadas para nueve meses más tarde. En esa perspectiva lo que ustedes liquidaron no fue el mandato transitorio de Isabel Martínez sino la posibilidad de un proceso democrático donde el pueblo remediara males que ustedes continuaron y agravaron.

Ilegítimo en su origen, el gobierno que ustedes ejercen pudo legitimarse en los hechos recuperando el programa en que coincidieron en las elecciones de 1973 el ochenta por ciento de los argentinos y que sigue en pie como expresión objetiva de la voluntad del pueblo, único significado posible de ese « ser nacional » que ustedes invocan tan a menudo.

⁷⁴¹ <http://www.elcorreo.eu.org/Carta-abierta-de-Rodolfo-Walsh-a>

Invirtiendo ese camino han restaurado ustedes la corriente de ideas e intereses de minorías derrotadas que traban el desarrollo de las fuerzas productivas, explotan al pueblo y disgregan la Nación. Una política semejante sólo puede imponerse transitoriamente prohibiendo los partidos, interviniendo los sindicatos, amordazando la prensa e implantando el terror más profundo que ha conocido la sociedad argentina.

2. Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror. Colmadas las cárceles ordinarias, crearon ustedes en las principales guarniciones del país virtuales campos de concentración donde no entra ningún juez, abogado, periodista, observador internacional. El secreto militar de los procedimientos, invocado como necesidad de la investigación, convierte a la mayoría de las detenciones en secuestros que permiten la tortura sin límite y el fusilamiento sin juicio. [1]

Más de siete mil recursos de hábeas corpus han sido contestados negativamente este último año. En otros miles de casos de desaparición el recurso ni siquiera se ha presentado porque se conoce de antemano su inutilidad o porque no se encuentra abogado que ose presentarlo después que los cincuenta o sesenta que lo hacían fueron a su turno secuestrados.

De este modo han despojado ustedes a la tortura de su límite en el tiempo. Como el detenido no existe, no hay posibilidad de presentarlo al juez en diez días según manda una ley que fue respetada aún en las cumbres represivas de anteriores dictaduras.

La falta de límite en el tiempo ha sido complementada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despellejamiento en vida, la sierra

de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana y el « submarino », el soplete de las actualizaciones contemporáneas. [2]

Mediante sucesivas concesiones al supuesto de que el fin de exterminar a la guerrilla justifica todos los medios que usan, han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica en la medida que el fin original de obtener información se extravía en las mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana hasta quebrarla y hacerle perder la dignidad que perdió el verdugo, que ustedes mismos han perdido.

3. La negativa de esa Junta a publicar los nombres de los prisioneros es asimismo la cobertura de una sistemática ejecución de rehenes en lugares descampados y horas de la madrugada con el pretexto de fraguados combates e imaginarias tentativas de fuga.

Extremistas que panfletéan el campo, pintan acequias o se amontonan de a diez en vehículos que se incendian son los estereotipos de un libreto que no está hecho para ser creído sino para burlar la reacción internacional ante ejecuciones en regla mientras en lo interno se subraya el carácter de represalias desatadas en los mismos lugares y en fecha inmediata a las acciones guerrilleras.

Setenta fusilados tras la bomba en Seguridad Federal, 55 en respuesta a la voladura del Departamento de Policía de La Plata, 30 por el atentado en el Ministerio de Defensa, 40 en la Masacre del Año Nuevo que siguió a la muerte del coronel Castellanos, 19 tras la explosión que destruyó la comisaría de Ciudadela forman parte de 1.200 ejecuciones en 300 supuestos combates donde el oponente no tuvo heridos y las fuerzas a su mando no tuvieron muertos.

Depositarios de una culpa colectiva abolida en las normas civilizadas de justicia, incapaces de influir en la política que dicta los hechos por los cuales son represaliados, muchos de esos rehenes son delegados sindicales, intelectuales, familiares de guerrilleros, opositores no armados, simples sospechosos a los que se mata para equilibrar la balanza de las bajas según la doctrina extranjera de « cuenta-cadáveres » que usaron los SS en los países ocupados y los invasores en Vietnam.

El remate de guerrilleros heridos o capturados en combates reales es asimismo una evidencia que surge de los comunicados militares que en un año atribuyeron a la guerrilla 600 muertos y sólo 10 ó 15 heridos, proporción desconocida en los más encarnizados conflictos. Esta impresión es confirmada por un muestreo periodístico de circulación clandestina que revela que entre el 18 de diciembre de 1976 y el 3 de febrero de 1977, en 40 acciones reales, las fuerzas legales tuvieron 23 muertos y 40 heridos, y la guerrilla 63 muertos. [3]

Más de cien procesados han sido igualmente abatidos en tentativas de fuga cuyo relato oficial tampoco está destinado a que alguien lo crea sino a prevenir a la guerrilla y los partidos de que aún los presos reconocidos son la reserva estratégica de las represalias de que disponen los Comandantes de Cuerpo según la marcha de los combates, la conveniencia didáctica o el humor del momento.

Así ha ganado sus laureles el general Benjamín Menéndez, jefe del Tercer Cuerpo de Ejército, antes del 24 de marzo con el asesinato de Marcos Osatinsky, detenido en Córdoba, después con la muerte de Hugo Vaca Narvaja y otros cincuenta prisioneros en variadas aplicaciones de la ley de fuga ejecutadas sin piedad y narradas sin pudor. [4]

El asesinato de Dardo Cabo, detenido en abril de 1975, fusilado el 6 de enero de 1977 con otros siete prisioneros en jurisdicción del Primer Cuerpo de Ejército que manda el

general Suárez Masson, revela que estos episodios no son desbordes de algunos centuriones alucinados sino la política misma que ustedes planifican en sus estados mayores, discuten en sus reuniones de gabinete, imponen como comandantes en jefe de las 3 Armas y aprueban como miembros de la Junta de Gobierno.

4. Entre mil quinientas y tres mil personas han sido masacradas en secreto después que ustedes prohibieron informar sobre hallazgos de cadáveres que en algunos casos han trascendido, sin embargo, por afectar a otros países, por su magnitud genocida o por el espanto provocado entre sus propias fuerzas. [5]

Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de 15 años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, "« con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles » según su autopsia.

Un verdadero cementerio lacustre descubrió en agosto de 1976 un vecino que buceaba en el Lago San Roque de Córdoba, acudió a la comisaría donde no le recibieron la denuncia y escribió a los diarios que no la publicaron. [6]

Treinta y cuatro cadáveres en Buenos Aires entre el 3 y el 9 de abril de 1976, ocho en San Telmo el 4 de julio, diez en el Río Luján el 9 de octubre, sirven de marco a las masacres del 20 de agosto que apilaron 30 muertos a 15 kilómetros de Campo de Mayo y 17 en Lomas de Zamora.

En esos enunciados se agota la ficción de bandas de derecha, presuntas herederas de las 3 A de López Rega, capaces de atravesar la mayor guarnición del país en camiones militares, de alfombrar de muertos el Río de la Plata o de arrojar prisioneros al mar desde

los transportes de la Primera Brigada Aérea [7], sin que se enteren el general Videla, el almirante Massera o el brigadier Agosti. Las 3 A son hoy las 3 Armas, y la Junta que ustedes presiden no es el fiel de la balanza entre « violencias de distintos signos » ni el árbitro justo entre « dos terrorismos », sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de la muerte. [8]

La misma continuidad histórica liga el asesinato del general Carlos Prats, durante el anterior gobierno, con el secuestro y muerte del general Juan José Torres, Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruíz y decenas de asilados en quienes se ha querido asesinar la posibilidad de procesos democráticos en Chile, Bolivia y Uruguay. [9]

La segura participación en esos crímenes del Departamento de Asuntos Extranjeros de la Policía Federal, conducido por oficiales becados de la CIA a través de la AID, como los comisarios Juan Gattei y Antonio Gettor, sometidos ellos mismos a la autoridad de Mr. Gardener Hathaway, Station Chief de la CIA en Argentina, es semillero de futuras revelaciones como las que hoy sacuden a la comunidad internacional que no han de agotarse siquiera cuando se esclarezcan el papel de esa agencia y de altos jefes del Ejército, encabezados por el general Menéndez, en la creación de la Logia Libertadores de América, que reemplazó a las 3 A hasta que su papel global fue asumido por esa Junta en nombre de las 3 Armas.

Este cuadro de exterminio no excluye siquiera el arreglo personal de cuentas como el asesinato del capitán Horacio Gándara, quien desde hace una década investigaba los negociados de altos jefes de la Marina, o del periodista de « Prensa Libre » Horacio Novillo apuñalado y calcinado, después que ese diario denunció las conexiones del ministro Martínez de Hoz con monopolios internacionales.

A la luz de estos episodios cobra su significado final la definición de la guerra pronunciada por uno de sus jefes : « La lucha que libramos no reconoce límites morales ni naturales, se realiza más allá del bien y del mal ». [10]

5. Estos hechos, que sacuden la conciencia del mundo civilizado, no son sin embargo los que mayores sufrimientos han traído al pueblo argentino ni las peores violaciones de los derechos humanos en que ustedes incurren. En la política económica de ese gobierno debe buscarse no sólo la explicación de sus crímenes sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada.

En un año han reducido ustedes el salario real de los trabajadores al 40%, disminuido su participación en el ingreso nacional al 30%, elevado de 6 a 18 horas la jornada de labor que necesita un obrero para pagar la canasta familiar [11], resucitando así formas de trabajo forzado que no persisten ni en los últimos reductos coloniales.

Congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas, aboliendo toda forma de reclamación colectiva, prohibiendo asambleas y comisiones internas, alargando horarios, elevando la desocupación al récord del 9% [12] prometiendo aumentarla con 300.000 nuevos despidos, han retrotraído las relaciones de producción a los comienzos de la era industrial, y cuando los trabajadores han querido protestar los han calificados de subversivos, secuestrando cuerpos enteros de delegados que en algunos casos aparecieron muertos, y en otros no aparecieron. [13]

Los resultados de esa política han sido fulminantes. En este primer año de gobierno el consumo de alimentos ha disminuido el 40%, el de ropa más del 50%, el de medicinas ha desaparecido prácticamente en las capas populares. Ya hay zonas del Gran Buenos Aires donde la mortalidad infantil supera el 30%, cifra que nos iguala con Rhodesia, Dahomey o las Guayanas ; enfermedades como la diarrea estival, las parasitosis y hasta la rabia en que

las cifras trepan hacia marcas mundiales o las superan. Como si esas fueran metas deseadas y buscadas, han reducido ustedes el presupuesto de la salud pública a menos de un tercio de los gastos militares, suprimiendo hasta los hospitales gratuitos mientras centenares de médicos, profesionales y técnicos se suman al éxodo provocado por el terror, los bajos sueldos o la « racionalización ».

Basta andar unas horas por el Gran Buenos Aires para comprobar la rapidez con que semejante política la convirtió en una villa miseria de diez millones de habitantes. Ciudades a media luz, barrios enteros sin agua porque las industrias monopólicas saquean las napas subterráneas, millares de cuadras convertidas en un solo bache porque ustedes sólo pavimentan los barrios militares y adornan la Plaza de Mayo, el río más grande del mundo contaminado en todas sus playas porque los socios del ministro Martínez de Hoz arrojan en él sus residuos industriales, y la única medida de gobierno que ustedes han tomado es prohibir a la gente que se bañe.

Tampoco en las metas abstractas de la economía, a las que suelen llamar « el país », han sido ustedes más afortunados. Un descenso del producto bruto que orilla el 3%, una deuda exterior que alcanza a 600 dólares por habitante, una inflación anual del 400%, un aumento del circulante que en solo una semana de diciembre llegó al 9%, una baja del 13% en la inversión externa constituyen también marcas mundiales, raro fruto de la fría deliberación y la cruda ineptia.

Mientras todas las funciones creadoras y protectoras del Estado se atrofian hasta disolverse en la pura anemia, una sola crece y se vuelve autónoma. Mil ochocientos millones de dólares que equivalen a la mitad de las exportaciones argentinas presupuestados para Seguridad y Defensa en 1977, cuatro mil nuevas plazas de agentes en la Policía Federal, doce mil en la provincia de Buenos Aires con sueldos que duplican el de

un obrero industrial y triplican el de un director de escuela, mientras en secreto se elevan los propios sueldos militares a partir de febrero en un 120%, prueban que no hay congelación ni desocupación en el reino de la tortura y de la muerte, único campo de la actividad argentina donde el producto crece y donde la cotización por guerrillero abatido sube más rápido que el dólar.

6. Dictada por el Fondo Monetario Internacional según una receta que se aplica indistintamente al Zaire o a Chile, a Uruguay o Indonesia, la política económica de esa Junta sólo reconoce como beneficiarios a la vieja oligarquía ganadera, la nueva oligarquía especuladora y un grupo selecto de monopolios internacionales encabezados por la ITT, la Esso, las automotrices, la U.S.Steel, la Siemens, al que están ligados personalmente el ministro Martínez de Hoz y todos los miembros de su gabinete.

Un aumento del 722% en los precios de la producción animal en 1976 define la magnitud de la restauración oligárquica emprendida por Martínez de Hoz en consonancia con el credo de la Sociedad Rural expuesto por su presidente Celedonio Pereda : « Llena de asombro que ciertos grupos pequeños pero activos sigan insistiendo en que los alimentos deben ser baratos ». [14]

El espectáculo de una Bolsa de Comercio donde en una semana ha sido posible para algunos ganar sin trabajar el cien y el doscientos por ciento, donde hay empresas que de la noche a la mañana duplicaron su capital sin producir más que antes, la rueda loca de la especulación en dólares, letras, valores ajustables, la usura simple que ya calcula el interés por hora, son hechos bien curiosos bajo un gobierno que venía a acabar con el « festín de los corruptos ».

Desnacionalizando bancos se ponen el ahorro y el crédito nacional en manos de la banca extranjera, indemnizando a la ITT y a la Siemens se premia a empresas que estafaron al Estado, devolviendo las bocas de expendio se aumentan las ganancias de la Shell y la Esso, rebajando los aranceles aduaneros se crean empleos en Hong Kong o Singapur y desocupación en la Argentina. Frente al conjunto de esos hechos cabe preguntarse quienes son los apátridas de los comunicados oficiales, dónde están los mercenarios al servicio de intereses foráneos, cuál es la ideología que amenaza al ser nacional.

Si una propaganda abrumadora, reflejo deforme de hechos malvados no pretendiera que esa Junta procura la paz, que el general Videla defiende los derechos humanos o que el almirante Massera ama la vida, aún cabría pedir a los señores Comandantes en Jefe de las 3 Armas que meditaran sobre el abismo al que conducen al país tras la ilusión de ganar una guerra que, aún si mataran al último guerrillero, no haría más que empezar bajo nuevas formas, porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas.

Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.

Rodolfo Walsh. - C.I. 2845022

Buenos Aires, 24 de marzo de 1977.

Notas :

- [1] Desde enero de 1977 la Junta empezó a publicar nóminas incompletas de nuevos detenidos y de « liberados » que en su mayoría no son tales sino procesados que dejan de estar a su disposición pero siguen presos. Los nombres de millares de prisioneros son aún secreto militar y las condiciones para su tortura y posterior fusilamiento permanecen intactas.
- [2] El dirigente peronista Jorge Lizaso fue despellejado en vida, el ex diputado radical Mario Amaya muerto a palos, el ex diputado Muñiz Barreto desnucado de un golpe. Testimonio de una sobreviviente : "Picana en Ios brazos, las manos, los muslos, cerca de la boca cada vez que lloraba o rezaba... Cada veinte minutos abrían la puerta y me decían que me iban hacer fiambre con la máquina de sierra que se escuchaba".
- [3] « Cadena Informativa », mensaje Nro. 4, febrero de 1977.
- [4] Una versión exacta aparece en esta carta de los presos en la Cárcel de Encausados al obispo de Córdoba, monseñor Primatesta : « El 17 de mayo son retirados con el engaño de ir a la enfermería seis compañeros que luego son fusilados. Se trata de Miguel Angel Mosse, José Svagusa, Diana Fidelman, Luis Verón, Ricardo Yung y Eduardo Hernández, de cuya muerte en un intento de fuga informó el Tercer Cuerpo de Ejército. El 29 de mayo son retirados José Pucheta y Carlos Sgadurra. Este último había sido castigado al punto de que no se podía mantener en pie sufriendo varias fracturas de miembros. Luego aparecen también fusilados en un intento de fuga ».
- [5] En los primeros 15 días de gobierno militar aparecieron 63 cadáveres, según los diarios. Una proyección anual da la cifra de 1500. La presunción de que puede ascender al doble se funda en que desde enero de 1976 la información periodística era incompleta y en el aumento global de la represión después del golpe. Una estimación global verosímil de las muertes producidas por la Junta es la siguiente. Muertos en combate : 600. Fusilados : 1.300. Ejecutados en secreto : 2.000. Varios. 100. Total : 4.000.
- [6] Carta de Isaías Zanotti, difundida por ANCLA, Agencia Clandestina de Noticias.
- [7] « Programa » dirigido entre julio y diciembre de 1976 por el brigadier Mariani, jefe de la Primera Brigada Aérea del Palomar. Se usaron transportes Fokker F-27.
- [8] El canciller vicealmirante Guzzeti en reportaje publicado por « La Opinión » el 3-10-76 admitió que "el terrorismo de derecha no es tal" sino « un anticuerpo ».
- [9] El general Prats, último ministro de Ejército del presidente Allende, muerto por una bomba en setiembre de 1974. Los ex parlamentarios uruguayos Michelini y Gutiérrez Ruiz aparecieron acribillados el 2-5-76. El cadáver del general Torres, ex presidente de Bolivia, apareció el 2-6-76, después que el ministro del Interior y ex jefe de Policía de Isabel Martínez, general Harguindeguy, lo acusó de « simular » su secuestro.
- [10] Teniente Coronel Hugo Ildebrando Pascarelli según "La Razón" del 12-6-76. Jefe del Grupo I de Artillería de Ciudadela. Pascarelli es el presunto responsable de 33 fusilamientos entre el 5 de enero y el 3 de febrero de 1977.
- [11] Unión de Bancos Suizos, dato correspondiente a junio de 1976. Después la situación se agravó aún más.
- [12] Diario "Clarín".
- [13] Entre los dirigentes nacionales secuestrados se cuentan Mario Aguirre de ATE, Jorge Di Pasquale de Farmacia, Oscar Smith de Luz y Fuerza. Los secuestros y asesinatos de delegados han sido particularmente graves en metalúrgicos y navales.
- [14] Prensa Libre, 16-12-76.

Lettre ouverte d'un écrivain à la Junte Militaire

Rodolfo Walsh

1. La censure de la presse, la persécution des intellectuels, la perquisition dans ma maison sur le Tigre, l'assassinat d'amis chers et la perte d'une fille qui est morte en vous combattant, sont quelques uns des faits qui m'obligent à cette forme d'expression clandestine après avoir librement donné mon opinion comme écrivain et journaliste pendant presque trente ans.

Le premier anniversaire de cette Junte Militaire a donné lieu à un bilan de l'action du gouvernement à travers des documents et des discours officiels, où ce que vous nommez réussites sont des erreurs, ce que vous reconnaissez comme des erreurs sont des crimes et ce que vous omettez sont des calamités.

Le 24 mars 1976 vous avez renversé un gouvernement dont vous faisiez partie, et que vous avez contribué à discréditer en tant qu'exécuteurs de sa politique répressive, la fin du dit gouvernement était marquée par des élections convoquées neuf mois plus tard. Dans cette perspective, ce que vous avez liquidé n'a pas été le mandat transitoire d'Isabelle Martinez mais la possibilité d'un processus démocratique où le peuple aurait remédié aux maux que vous avez poursuivis et aggravés.

Illégitime dans son origine, le gouvernement que vous exercez a pu être légitimé dans les faits en récupérant le programme sur lequel sont tombés d'accord aux élections de 1973 quatre-vingts pour cent des argentins et toujours en vigueur comme expression objective de la volonté du peuple, de l'unique signification possible de cet « être national » que vous invoquez si souvent. En inversant ce chemin vous avez restauré le courant d'idées et d'intérêts des minorités battues qui entravent le développement des forces productives,

exploitent le peuple et dissolvent la Nation. Une politique semblable peut s'imposer seulement de façon transitoire en interdisant les partis, en intervenant les syndicats, en bâillonnant la presse et en implantant la terreur la plus profonde que la société argentine n'ait jamais connue.

2. Quinze mille disparus, dix mille prisonniers, quatre mille morts, des dizaines de milliers d'exilés sont les chiffres nus de cette terreur. Une fois remplies à ras bord les prisons ordinaires, vous avez créé dans les principales casernes du pays, des camps de concentration virtuels où n'entre aucun juge, avocat, journaliste, ni observateur international. Le secret militaire des procédés, invoqué comme une nécessité de l'enquête, transforme la majorité des détentions en séquestrations qui permettent la torture sans limite et l'exécution sans jugement. [1] Plus de sept mille recours d'habeas corpus ont été refusés cette dernière année. Dans des milliers d'autres cas de disparition le recours n'ont même pas été présentés parce que son inutilité est connue d'avance ou parce qu'il ne se trouve pas d'avocat qui ose le présenter après que la cinquantaine ou soixantaine qui le faisait ait été à son tour séquestrée.

De cette façon vous avez dépouillé la torture de sa limite dans le temps. Comme le détenu n'existe pas, il n'y a pas de possibilité de le présenter au juge dans les dix jours comme l'ordonne la loi qui avait été encore respectée même durant les sommets répressifs des dictatures précédentes.

Le manque de limite dans le temps a été complété par le manque de limite dans les méthodes, en revenant aux temps où on opérait directement sur les articulations et les viscères des victimes, maintenant avec des auxiliaires chirurgicaux et les pharmacologues dont ne disposaient pas les bourreaux anciens. Le poulain, le tour, l'écorchement vif, la scie

des inquisiteurs médiévaux réapparaissent dans les témoignages avec la gégène et la baignoire, le chalumeau des actualisations contemporaines. [2]

Par des concessions successives supposant que la fin pour exterminer la guérilla justifie tous les moyens que vous utilisez, vous en êtes arrivés à la torture absolue, intemporelle, métaphysique à mesure que la fin originelle d'obtenir une information s'égaré dans les esprits perturbés qui l'administrent pour céder à l'impulsion d'écraser la substance humaine jusqu'à l'ébranler et jusqu'à lui faire perdre la dignité que le bourreau a perdue, que vous-mêmes avez perdue.

3. Le refus de cette Junte de publier les noms des prisonniers est la couverture d'une exécution systématique des otages dans des lieux désolés et à l'aube sous prétexte de combats fictifs et d'imaginaires tentatives d'évasion.

Des extrémistes qui distribuent des tracs à la campagne, peignent les caniveaux ou qui s'entassent à dix dans des véhicules qui prennent feu sont les stéréotypes d'un scénario qui n'est pas fait pour être cru mais pour tromper une éventuelle réaction internationale face à des exécutions en règle tandis que à l'intérieur, est souligné le caractère de représailles appliquées dans les lieux mêmes et immédiatement après des actions de la guérilla.

Soixante-dix fusillés après la bombe dans la Sécurité Fédérale, 55 en réponse à la destruction du Département de Police de La Plata, 30 pour l'attentat contre le Ministère de la Défense, 40 dans le Massacre de la Nouvelle Année qui a suivi à la mort du colonel Castellanos, 19 après l'explosion qui a détruit le commissariat de Ciudadela font partie de 1.200 exécutions en 300 combats supposés où l'adversaire n'a pas eu de blessés et les forces sous son commandement n'ont pas eu de morts.

Dépositaires d'une culpabilité collective abolie dans les normes civilisées de justice, incapables d'influencer une politique qui dicte les faits pour lesquels on exerce des représailles, plusieurs de ces otages sont des délégués syndicaux, des intellectuels, des parents de guérilleros, des opposants sans arme, simples suspects que l'on tue pour équilibrer la balance des pertes comme l'étrange doctrine « compte-cadavres » que les SS ont utilisée dans les pays occupés et les envahisseurs au Viêt-Nam.

L'élimination de guérilleros blessés ou capturés dans des combats réels est de la même manière une évidence qui émerge des communiqués militaires qui en un an ont attribués au groupe de guérilleros 600 morts et seulement 10 ou 15 blessés, proportion inconnue dans les conflits les plus acharnés. Cette impression est confirmée par un travail journalistique qui circule clandestinement, qui révèle qu'entre le 18 décembre 1976 et le 3 février 1977, dans 40 actions réelles, les forces légales ont eu 23 morts et 40 blessés, et la guérilla 63 morts. [3]

Plus de cent prévenus ont été également abattus pendant des tentatives d'évasion dont le récit officiel n'est pas non plus destiné à être cru mais à prévenir la guérilla et les partis du fait que même les prisonniers reconnus sont la réserve stratégique des représailles dont disposent les Commandants de Corps selon le déroulement des combats, l'opportunité didactique ou l'humeur du moment.

Ainsi, le général Benjamin Menéndez, chef du Troisième Corps d'Armée, a gagné ses lauriers avant le 24 mars avec l'assassinat de Marcos Osatinsky, arrêté à Cordoba, puis avec la mort de Hugo Vaca Narvaja et cinquante autres prisonniers dans diverses applications de la loi d'évasion exécutées sans pitié et racontées sans pudeur. [4]

L'assassinat de Dardo Cabo, arrêté en avril 1975, fusillé le 6 janvier 1977 avec sept autres prisonniers dans la juridiction du Premier Corps de l'Armée que commande le

général Suárez Masson, révèle que ces épisodes ne sont pas des débordements de quelques centurions hallucinés mais la politique même que vous planifiez dans vos Etats-Majors, discutez dans vos réunions de cabinet, imposez comme commandants en chef des 3 Armes et que vous approuvez comme membres de la Junte de Gouvernement.

4. Entre mille cinq cents et trois mille personnes ont été massacrées en secret après que vous ayez interdit d'informer sur la découverte de cadavres qui dans certains cas a filtré, cependant, pour affecter d'autres pays, par votre grandeur génocidaire ou par la frayeur provoquée au sein de vos propres forces. [5]

Vingt-cinq corps mutilés se ont échoués entre mars et octobre 1976 sur les côtes uruguayennes, petite partie -qui sait- du chargement des torturés jusqu'à la mort dans l'École de Mécanique de la Marine, jetés dans les eaux du Río de la Plata par des navires de cette force, y compris le garçon de 15 ans, Floreal Avellaneda, attaché pieds et mains, « avec des blessures légères dans la région anale et des fractures visibles » selon son autopsie.

En août 1976, un voisin qui plongeait dans le Lac San Roque de Cordoue a découvert un vrai cimetière lacustre, il s'est présenté au commissariat où ils n'ont pas reçu sa plainte et il a écrit aux quotidiens qu'ils ne l'ont pas publiée. [6]

Trente-quatre cadavres à Buenos Aires entre 3 et le 9 avril 1976, huit à San Telmo le 4 juillet, dix au Río Luján le 9 octobre, servent de cadre aux massacres du 20 août qui ont empilés 30 morts à 15 kilomètres de Campo de Mayo et 17 à Lomas de Zamora.

Dans ces énoncés s'épuise la fiction de bandes de droite, héritières présumées de la Triple A de López Rega, capables de traverser la plus grande garnison du pays en camions militaires, de tapisser de morts le Río de la Plata ou de jeter des prisonniers à la mer depuis

les avions de la Première Brigade Aérienne [7], sans que ne l'apprennent le général Videla, l'amiral Massera ou le brigadier Agosti. Les 3 A sont aujourd'hui les 3 Armes, et la Junte que vous présidez n'est pas l'aiguille de la balance entre des « violences de signes distincts » ni le juste arbitre entre « deux terrorismes », mais la source même de la terreur qui a perdu le cap et peut seulement balbutier le discours de la mort. [8]

La même continuité historique lie l'assassinat du général Carlos Prats, pendant le précédent gouvernement, avec la séquestration et mort du général Juan José Torres, Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruíz et des dizaines d'exilés à travers qui on a voulu assassiner la possibilité d'un processus démocratique au Chili, Bolivie et Uruguay. [9]

La participation certaine dans ces crimes du Département des Affaires Étrangères de la Police Fédérale, conduit par des officiers bénéficiant d'une bourse de la CIA au travers de l'AID, comme les commissaires Juan Gattei et Antonio Gettor, soumis eux mêmes à l'autorité de M. Gardner Hathaway, Station Chief de la CIA en Argentine, est une pépinière de révélations futures comme celles qui aujourd'hui secouent la communauté internationale qui ne vont même pas s'épuiser quand s'éclaircira le rôle de cette agence et des grands chefs de l'Armée, menés par le général Menéndez, dans la création de la Loge Libérateurs de l'Amérique » qui a remplacé la 3 A jusqu'à ce que son rôle global fût assumé par cette Junte au nom des 3 Armes.

Ce cadre d'extermination n'exclut pas les règlements de comptes personnels comme l'assassinat du capitaine Horacio Gandara, qui depuis une décennie enquêtait sur les affaires de hauts gradés de la Marine, ou du journaliste de « Prensa Libre » Horacio Novillo poignardé et brûlé, après que ce quotidien ait dénoncé les connexions du ministre Martinez de Hoz avec des monopoles internationaux.

C'est à la lumière de ces épisodes, que la définition de la guerre prononcée par l'un de vos chefs, touche à sa définition finale : « La lutte que nous livrons ne reconnaît pas de limites morales ni naturelles, elle se réalise au-delà du bien et du mal ». [10]

5. Ces faits, qui secouent la conscience du monde civilisé, ne sont cependant pas ceux qui ont apportés les plus grandes souffrances au peuple argentin et les pires violations des droits de l'homme dans lesquelles vous tombez. C'est dans la politique économique de ce gouvernement que l'on doit non seulement chercher l'explication de vos crimes mais d'une atrocité plus grande qui punit des millions d'êtres humains par une misère planifiée.

En un an vous avez réduit de 40% le salaire réel des travailleurs, diminué de 30% leur participation au revenu national, augmenté de 6 à 18 heures la journée du travail dont un ouvrier a besoin pour payer le panier familial [11], ressuscitant ainsi les formes de travail forcé qui ne subsistent même plus dans les derniers recoins coloniaux.

En gelant les salaires tandis que les prix montent aux pointes des baïonnettes, en abolissant toute forme de réclamation collective, en interdisant des assemblées et commissions internes, en rallongeant des horaires, en élevant le taux du chômage au niveau record de 9 % [12], en promettant de l'augmenter avec 300.000 nouveaux licenciements, vous avez fait reculer les relations de production aux commencements de l'ère industrielle, et quand les travailleurs ont voulu protester, ils ont été qualifiés de subversifs, des groupes entiers de délégués ont été enlevés qui dans quelques cas sont apparus morts, et dans d'autres ne sont plus réapparus. [13]

Les résultats de cette politique ont été foudroyants. Dans cette première année de gouvernement, la consommation d'aliments a diminué de 40 %, celle des vêtements de plus de 50 %, celle de médicaments a pratiquement disparu des couches populaires. Il y a déjà

des zones du Grand Buenos Aires où la mortalité infantile dépasse 30 %, chiffre qui nous place avec la Rhodésie, le Dahomey ou les Guyanes ; des maladies comme la diarrhée estivale, les parasitoses et jusqu'à la rage, où les chiffres grimpent vers des records mondiaux ou les dépassent. Comme si c'était des objectifs désirés et cherchés, vous avez réduit le budget de la santé publique à moins d'un tiers de celui des dépenses militaires, en supprimant jusqu'aux hôpitaux gratuits tandis que des centaines de médecins, de professionnels et de techniciens s'ajoutent à l'exode provoqué par la terreur, les bas salaires ou la « rationalisation ».

Il suffit de marcher quelques heures par le Grand Buenos Aires pour vérifier la rapidité avec laquelle une telle politique l'a transformé en un bidonville de dix millions d'habitants. Des villes à moitié éclairées, des quartiers entiers sans eau parce que les industries monopolistiques pillent les nappes phréatiques, des milliers de rues devenues un seul nid de poule parce que vous goudronner seulement les quartiers militaires et ornez la Place de Mai, la plus grande rivière du monde contaminée sur toutes ses plages parce que les associés du ministre Martinez de Hoz y rejettent leurs résidus industriels, et l'unique mesure du gouvernement que vous avez prise est d'interdire aux gens qu'ils se baignent.

Pas plus dans les objectifs abstraits de l'économie, ceux que vous avez l'habitude de nommer « le pays », vous n'avez pas été plus heureux non plus. Une chute du produit brut qui frise les 3 %, une dette externe qui arrive à 600 dollars par habitant, une inflation annuelle de 400 %, une augmentation de la monnaie courante qui en une seule semaine de décembre a atteint 9 %, une chute de 13 % de l'investissement extérieur qui constituent aussi un record mondial, fruit étrange de la froide délibération et de l'ineptie crue.

Tandis que toutes les fonctions créatrices et protectrices de l'État s'atrophient jusqu'à se dissoudre en pure anémie, une seule grandit et devient autonome. Mille huit

cents millions de dollars, ce qui équivaut à la moitié des exportations argentines, octroyés à la Sécurité et la Défense en 1977, quatre mille nouvelles places d'agents dans la Police Fédérale, douze mille dans la province de Buenos Aires avec des salaires du double de celui d'un ouvrier d'usine et du triple de celui d'un directeur d'école, tandis qu'en secret les militaires augmentent leurs propres salaires de 120% à partir de février, prouvent qu'il n'y a ni gel ni chômage au royaume de la torture et de la mort, unique champ de l'activité argentine où le produit grandit et où le cours par guérillero abattu monte plus vite que le dollar.

6. Dictée par le Fonds monétaire international comme une recette qui s'applique indistinctement au Zaïre ou au Chili, à l'Uruguay ou à l'Indonésie, la politique économique de cette Junte reconnaît seulement comme bénéficiaires la vieille oligarchie d'élevage, la nouvelle oligarchie spéculatrice et un groupe choisi de monopoles internationaux avec comme chef de file ITT, Esso, les constructeurs automobiles, l'U.S.Steel, Siemens, qui sont personnellement liés au ministre Martinez de Hoz et à tous les membres de son cabinet.

Une augmentation de 722 % dans les prix de la production animale en 1976 définit l'ampleur de la restauration oligarchique entreprise par Martinez de Hoz en consonance avec le credo de la Société Rurale exposé par son président Celedonio Pereda : « c'est étonnant que certains petits groupes mais actifs continuent d'insister pour que les aliments soient bon marché ». [14]

Le spectacle d'une Bourse du Commerce où au cour d'une semaine il a été possible pour certains d'augmenter sans travailler leurs gains de cent et deux cents pour cent, là où des entreprises ont doublé du jour au lendemain leur capital sans produire plus qu'avant, la folle roue de la spéculation en dollars, lettres, valeurs ajustables, l'usure simple qui calcule

déjà l'intérêt à l'heure, sont des faits bien curieux sous un gouvernement qui est arrivé pour en finir avec le « festin des corrompus ».

En dénationalisant les banques, l'épargne et le crédit national sont dans les mains de la banque étrangère, en indemnisant ITT et Siemens on récompense des entreprises qui ont escroqué l'État, en rendant les stations-service les gains du Shell et d'Esso, augmentent, en baissant les tarifs douaniers des postes de travail sont créés à Hong Kong ou à Singapour et du chômage en Argentine. Face à tous ces faits il convient de se demander qui sont les apatrides des communiqués officiels, où sont les mercenaires au service des intérêts étrangers, quelle est l'idéologie qui menace l'être national.

Si une propagande écrasante, reflet déformé de faits néfastes ne prétendait pas que cette Junte procure la paix, que le général Videla défend les droits de l'homme ou que l'amiral Massera aime la vie, on pourrait demander encore à messieurs les Commandants en Chef des 3 Armes de méditer sur l'abîme où ils conduisent le pays après l'illusion de gagner une guerre qui, même s'ils tuaient le dernier guérillero, ne ferait que recommencer sous de nouvelles formes, parce que les causes qui depuis plus de vingt ans font bouger la résistance du peuple argentin, n'auront pas disparues mais seront aggravées par le souvenir de la ruine causée et la révélation des atrocités commises.

Telles sont les réflexions qu' au premier anniversaire de votre malheureux gouvernement j'ai voulu faire parvenir aux membres de cette Junte, sans l'espoir d'être écouté, avec la certitude d'être poursuivi, mais fidèle à l'engagement que j'ai assumé depuis longtemps de donner un témoignage en des moments difficiles.

Rodolfo Walsh. - C.I. 2845022

Buenos Aires, le 24 mars 1977.

Notes

[1] Depuis janvier 1977 la Junte a commencé à publier des listes incomplètes de nouveaux détenus et de « libérés » qui ne sont pas comme tels dans leur majorité mais des accusés qui cessent d'être à leur disposition mais qui restent détenus. Les noms de milliers de prisonniers sont encore secret militaire et les conditions de leur torture et exécution postérieure elles restent inconnues.

[2] Le dirigeant péroniste Jorge Lizaso a été écorché vif, l'ex-député radical Mario Amaya tué à coup de bâtons, l'ex-député Muñiz Barreto a eu le cou brisé par un coup. Le témoignage d'une survivante : « Des coups de gégène dans les bras, les mains, les cuisses, près de la une bouche chaque fois qu'elle pleurait ou priait... Toutes les vingt minutes ils ouvraient la porte et me disaient qu'ils m'allaient me charcuter avec la scie mécanique qu'on entendait ».

[3] « Chaîne d'information », message Nro. 4, février 1977.

[4] Une version exacte apparaît dans cette lettre des prisonniers de la Prison de Encausados à l'évêque de Cordoba, monseigneur Primatesta : « Le 17 mai sont retirés sous prétexte d'aller à l'infirmerie six collègues qui sont fusillés tout de suite. Il s'agit de Miguel Angel Mosse, de José Svagusa, de Diane Fidelman, de Luis Verón, de Ricardo Yung et d'Eduardo Hernández, dont la mort pour tentative de fuite a informé le Troisième Corps d'Armée. Le 29 mai José Pucheta et Carlos Sgadurra sont retirés. Ce dernier avait été puni au point qu'on ne pouvait pas le maintenir debout souffrant de plusieurs fractures des membres. Plus tard ils apparaissent aussi comme fusillés dans une tentative de fuite ».

[5] Dans les 15 premiers jours du gouvernement militaire 63 cadavres sont apparus, selon les quotidiens. Une projection annuelle donne le chiffre de 1500. La présomption que ce chiffre peut s'élever au double se fonde sur le fait que depuis janvier 1976 l'information journalistique était incomplète et sur l'augmentation globale de la répression après le coup d'état. Une estimation globale vraisemblable des morts produits par la Junte est la suivante. Des morts au combat : 600. Fusillés : 1.300. Exécutés en secret : 2.000. Divers. 100. Un total : 4.000.

[6] Une lettre d'Isaías Zanotti, diffusée par ANCLA, Agence Clandestine de Nouvelles.

[7] « Un programme » dirigé entre juillet et décembre 1976 par le brigadier Mariani, chef de la Première Brigade Aérienne du Palomar. Des avions Fokker F-27 ont été utilisés.

[8] Le ministre des relations extérieures, le viceamiral Guzzeti, dans un reportage publié par « La Opinion » le 3 septembre 1976 a admis que « le terrorisme de droite n'est pas comme tel » mais « un anticorps ».

[9] Le général Prats, dernier ministre de l'Armée du président Allende, mort dans l'explosion d'une bombe en septembre 1974. Les ex-parlementaires uruguayens Michelini et Gutiérrez Ruiz sont apparus criblés des balles le 2 mai 1976. Le cadavre du général Torres, ex-président de la Bolivie, est apparu le 2 juin 1976, après que le ministre de l'intérieur et l'ex-chef de Police d'Isabelle Martinez, général Harguindeguy, l'a accusé de « simuler » sa séquestration.

[10] Lieutenant colonel Hugo Ildebrando Pascarelli selon « La Razón » du 12 juin 1976. Chef du Groupe I d'Artillerie de Citadela. Pascarelli est le responsable présumé de 33 exécutions entre le 5 janvier et le 3 février 1977.

[11] Union de Banques Suisses, donnée correspondante à juin 1976. Après la situation s'est aggravée encore plus.

[12] Le quotidien « Clarin ».

[13] Parmi les dirigeants nationaux séquestrés, on compte Mario Aguirre d'ATE, Jorge Di Pasquale de Farmacia, Oscar Smith de Luz y Fuerza. Les séquestrations et les assassinats de délégués ont été particulièrement graves dans le secteur métallurgie et des constructions navales.

[14] Prensa Libre, du 16 décembre 1976.

¡Viva Bolaño!⁷⁴²

Javier Cercas

Fue el primer escritor que conocí. Fue hace mucho tiempo, en Girona, donde Roberto Bolaño vivió durante una larga temporada. Me lo presentó un amigo que, como yo, quería ser escritor, pero que aún no había escrito una sola línea, lo mismo que yo. No recuerdo muy bien de qué hablamos, pero sí que, cuando mi amigo le preguntó cómo iba la novela que estaba escribiendo, Bolaño contestó: « Va, pero no sé muy bien hacia dónde ». La frase me impresionó muchísimo, porque me pareció la frase de un escritor de verdad, aunque yo estaba seguro de que aquel tipo con aire de buhonero *hippy*, de esos que andan por los mercadillos vendiendo baratijas, no podía ser un verdadero escritor, porque yo entonces creía que los verdaderos escritores sólo podían vestir como funcionarios entristecidos, igual que si fueran Franz Kafka. Por supuesto, me equivoqué, pero eso sólo lo supone muchos años después, cuando yo ya había leído, entre la envidia y la admiración, varios libros de Roberto Bolaño sin poder asociar su nombre ni su fotografía con el buhonero hippy de tantos años antes. Fue otra vez en Girona, en la presentación de *Llamadas telefónicas*. Otra vez fue un amigo escritor quien me lo presentó, y apenas le hube estrechado la mano y hube cruzado cuatro palabras con él, supe sin posibilidad de error que el tipo a quien tenía delante era el mismo a quien había conocido siglos atrás y cuya primera novela iba, pero no se sabía muy bien adónde iba. Naturalmente, aquel día no le dije a Bolaño que la primera vez que lo vi yo había puesto en duda que fuera un escritor de verdad, pero para paliar la vergüenza de mi equivocación me pasé toda la noche saltando

⁷⁴² Publiée dans *El País*, 3 novembre 1998.

a su alrededor, vestido de funcionario entristecido y gritando: « ¡Viva Bolaño! ». Ahora está de moda que los escritores se inventen biografías azarosas. Bolaño no necesita inventarla, porque la suya lo es. Ha vivido en los lugares más inverosímiles, incluido Girona, y ha desempeñado los oficios más descabellados, incluido el de vendedor de baratijas por los mercadillos del mundo. Pero eso no tiene ninguna importancia: en realidad, como cualquier escritor de verdad, Bolaño no ha hecho más que una cosa en su vida: esforzarse en ser escritor. No lo ha conseguido: lo que ha conseguido es ser uno de los escritores más interesantes que hay ahora mismo en castellano. Hace años padeció una operación muy complicada. Desde entonces vive como asceta, en Blanes, donde acaban algunos de los protagonistas de sus historias. Sigue teniendo aspecto de buhonero *hippy*. Ha vivido y ha bebido mucho; ahora apenas vive, porque sólo escribe, y tampoco bebe, o sólo bebe Mirinda, que es una cosa muy complicada, porque esa bebida infecta ya no se fabrica. Le han dado el Premio Herralde por *Los detectives salvajes*. No he leído la novela y no puedo hablarles de ella. Estoy seguro, en cambio, de que el Premio Herralde se ha premiado a sí mismo. También nos ha premiado a nosotros. Muchas gracias. Ya se me olvidaba: ¡viva Bolaño!

*¡Vive Bolaño!*⁷⁴³

Javier Cercas

C'est le premier écrivain que j'ai rencontré. Ce fut il y a très longtemps, à Girone, où Roberto Bolaño vécu pendant une longue période. C'est un ami qui me l'a présenté, un ami qui, comme moi, voulait devenir écrivain, mais qui n'avait jusque-là rien écrit, comme moi. Je ne me souviens pas très bien le sujet de notre conversation, mais je me souviens que quand mon ami lui a demandé comment avançais le roman qu'il était en train d'écrire, Bolaño dit : « Il avance, mais je ne sais pas très bien vers où ». La phrase m'a interloqué car elle m'est parut être la phrase d'un véritable écrivain, même si j'étais persuadé que ce type, ce hippy fêtard, de ceux qui vendent des *bambalinas* dans les marchés, ne pouvait pas être un véritable écrivain, parce que je croyais à cette époque que les véritables écrivains ne pouvaient s'habiller que comme les fonctionnaires grisâtres, comme Franz Kafka. Je me suis trompé, évidemment ; cela je le su longtemps après, alors que j'avais lu, admiratif et envieux à la fois, plusieurs de ses livres sans pouvoir associer son nom ni sa photographie avec le hippy que j'avais rencontré jadis. Ce fût une autre fois, pendant la présentation de *Llamadas telefónicas*, qu'un autre ami m'a présenté Bolaño. A peine j'avais serré sa main et que nous avions échangé quelques mots je suis rendu compte que le mec que j'avais devant moi était le même type que j'avais rencontré des siècles auparavant, celui qu'écrivait un roman qui avançait, sans trop savoir vers où il avançait. Naturellement, je n'ai pas dit à Bolaño que la première fois que l'ai rencontré je n'avais pas cru qu'il était un

⁷⁴³ Nous traduisons.

véritable écrivain ; pour remédier mon erreur j'ai sautillé toute la soirée autour de lui, habillé comme un fonctionnaire grisâtre en m'exclamant : Vive Bolaño !

Aujourd'hui, que les écrivains s'inventent des biographies hasardeuses est à la mode. Bolaño n'en a pas besoin, car sa biographie l'est tout autant. Il a vécu dans des endroits invraisemblables, y compris Gironne, il a fait les boulots les plus fous, y compris celui de bimbélotier dans les marchés du monde. Mais cela n'a aucune importance : en réalité, comme n'importe quel véritable écrivain, Bolaño n'a fait qu'une chose dans sa vie, il a fait l'effort d'être un véritable écrivain. Il ne l'a pas réussi : il a réussi à devenir l'un des écrivains contemporains le plus intéressants de la langue espagnole. Il y a quelques années il a souffert une opération délicate. Depuis, il vit en ascète, à Blanes, où échouent quelques uns des protagonistes de ses histoires. Il a toujours cet aspect de hippy camelot. Il a vécu et bu beaucoup ; aujourd'hui il vit à peine, il ne fait qu'écrire, ne boit plus, ou boit seulement Mirinda, une boisson compliquée, infecte, qu'on ne fabrique plus. On vient de lui donner le Prix Herralde pour *Les détectives sauvages*. Je n'ai pas lu ce roman et ne peux pas vous en parler. Je suis sûr, par contre, que le Prix Herralde s'est primé à soi-même. Et qu'il nous a primé nous. Merci beaucoup. Avant d'oublier: vive Bolaño!

*La última novela de Javier Cercas*⁷⁴⁴

Roberto Bolaño

Se llama “Soldados de Salamina” (Tusquets, 2001) y el narrador es un tal Javier Cercas que evidentemente no es el Javier Cercas que yo conozco y con el que suelo tener largas conversaciones sobre los temas más peregrinos del mundo. El que yo conozco está casado, tiene un hijo, su padre aún vive. Por el contrario, el narrador de “Soldados de Salamina” se presenta a sí mismo, desde las primeras líneas de la novela, de esta forma: “Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor”. Las tres aseveraciones son falsas, o mejor dicho, en este cruce de posibilidades que para mayor comodidad llamamos realidad, son falsas, aunque probablemente en otra disposición de la realidad, o de la pesadilla, son verdaderas. Este Cercas hipotético prepara un reportaje sobre el escritor Sánchez Mazas, personaje perfectamente real y que fue uno de los fundadores del fascismo español.

Todo lo que se cuenta sobre Sánchez Mazas en la novela se ciñe irrestrictamente (aunque con Cercas nada es irrestricto) a la realidad histórica: la juventud de Sánchez Mazas, sus libros, sus amigos, su actividad política, sus desgracias. Luego llega la guerra civil y el escritor fascista es encarcelado en la zona republicana. El detonante de la novela sucede al final de la guerra y hoy tal vez pueda parecernos una anécdota singular (o no), pero en aquellos tiempos era una práctica usual y feroz: Sánchez Mazas y un grupo de

⁷⁴⁴ Texte paru à l'origine en tant que compte rendu publié dans le journal chilien *Ultimas Noticias* le 18 avril 2001. Cette version a été publiée dans *Entre paréntesis*, Barcelone, Anagrama, 2004.

prisioneros nacionales son llevados a una pequeña localidad catalana y fusilados. Todos mueren, menos Sánchez Mazas, que escapa y que es perseguido sin mucho entusiasmo. En un momento determinado, uno de los soldados que lo persiguen lo encuentra, oculto tras unos matorrales. El jefe de la partida pregunta si allí hay algo. El soldado republicano observa a Sánchez Mazas, lo mira a los ojos, y dice que no hay nadie. Luego se da vuelta y se marcha. La segunda parte de la novela cuenta la historia de Sánchez Mazas (que para mi gusto no hizo nada bueno salvo engendrar a Sánchez Ferlosio, uno de los mejores prosistas españoles del siglo XX) y el interminable desencanto intelectual que nunca se tradujo en desencanto vital de muchos de los falangistas españoles.

La tercera parte se centra en el desconocido soldado republicano que le salvó la vida a Sánchez Mazas y aquí aparece un personaje nuevo, un tal Bolaño, que es escritor y chileno y vive en Blanes, pero que no soy yo, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables. A través de este Bolaño el lector accede a la historia de Miralles, que pasó como soldado en retirada por el lugar en el que asesinaron a los falangistas e intentaron asesinar a Sánchez Mazas, y que luego cruzó la frontera a Francia y estuvo una temporada en un campo de concentración en los alrededores de Argeles, y que se alistó, para salir del campo, en la Legión Extranjera francesa, y que tras la derrota de Francia en 1940 siguió al general Leclerc en la marcha prodigiosa del Magreb hacia el Chad y que participó en varias batallas contra los italianos y el Afrika Korps, y que luego, encuadrado en la 2ª División blindada francesa, peleó en la batalla de Normandía y entró en París y luego combatió en la zona de Estrasburgo hasta que una mina, ya en territorio alemán, lo apartó definitivamente de la guerra. La búsqueda de ese Miralles, a quien Bolaño frecuentó durante tres veranos en un camping cercano a Barcelona, se

convierte en la clave de la novela. Por supuesto, Cercas no sabe (ni su amigo tampoco) si Miralles está vivo o no. Sólo sabe que vivía en Dijon, que había adquirido la nacionalidad francesa y que en aquel momento debía de tener más de ochenta años o estar muerto. La tercera parte de la novela es la búsqueda de Miralles, a quien Cercas sólo le quiere hacer una pregunta, en el supuesto de que sea él el soldado que no quiso matar a Sánchez Mazas: ¿por qué?

Con esta novela, saludada con entusiasmo por la crítica y cuya traducción al francés y al italiano se concretó incluso días antes de que apareciera en las librerías españolas, Javier Cercas se coloca en el reducido grupo de cabeza de la narrativa española. Su novela juega con el hibridaje, con el “relato real” (que el mismo Cercas ha inventado), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia adelante.

*Le dernier roman de Javier Cercas*⁷⁴⁵

Roberto Bolaño

S'intitule « Soldats de Salamine » (Tusquets, 2001) et le narrateur est un quelconque Javier Cercas qui n'est pas de toute évidence le Javier Cercas que je connais, avec qui j'ai souvent des longues conversations sur les sujets les plus banals du monde. Le Javier Cercas que je connais est marié, a un fils, son père vit encore. Par contre, le narrateur de « Soldats de Salamine » se présente dans le roman, dès le départ, ainsi : « Trois événements venaient de m'arriver : le premier, que mon père était décédé ; le second, que ma femme venait de me quitter ; le troisième, que j'avais abandonné mon travail d'écrivain. » Ces trois affirmations sont fausses, ou encore, dans ce croisement de possibilités qu'on appelle ici, confortablement, la réalité, elles sont fausses bien que probablement dans une autre disposition de la réalité, ou du cauchemar, sont vraies. Ce Cercas hypothétique prépare un reportage sur l'écrivain Sanchez Mazas, personnage parfaitement réel, un des fondateurs du fascisme espagnol.

Tout ce qu'il raconte sur Sanchez Mazas dans le roman est strictement liée à la vérité historique (même si chez Cercas rien n'est absolu) : la jeunesse de Sanchez Mazas, ses livres, ses amis, sa vie politique, ses défaites. Puis, il advient la guerre civile et l'écrivain fasciste est incarcéré dans la zone républicaine. Le détonant du roman a lieu à la fin de la guerre, aujourd'hui cela peut nous paraître anecdotique (ou non), mais à ce moment c'était un fait commun et féroce : Sanchez Mazas et d'autres prisonniers

⁷⁴⁵ Nous traduisons.

nationalistes sont conduits dans un petit bourg catalan et sont fusillés. Tous meurent, sauf Sanchez Mazas qui s'échappe et qui est poursuivi sans trop de conviction. A un moment donné, un des soldats qui le poursuit le trouve dans le maquis. Le chef de partie demande s'il y a quelqu'un. Le soldat républicain regarde Sanchez Mazas dans les yeux et répond : il n'y a personne. Il fait demi-tour et s'en va.

La deuxième partie du roman raconte l'histoire de Sanchez Mazas (dont la seule chose qu'il a fait de valeur fut d'engendrer Sanchez Ferlosio, l'un des meilleurs écrivains espagnols du XX siècle) et le désenchantement intellectuel, jamais traduit en désenchantement vital chez des nombreux phalangistes espagnoles.

La troisième partie tourne autour du soldat républicain qui pardonna la vie à Sanchez Mazas. Ici apparaît un nouveau personnage, un tel Bolaño, écrivain chilien qui vit à Blanes, mais qui n'est pas moi, de même que le narrateur de Cercas n'est pas Cercas, même si les deux sont possibles et encore probables. Par Bolaño, le lecteur découvre l'histoire de Miralles, un soldat en retrait qui est passé par le lieu où étaient assassinés les phalangistes et où ils essayèrent d'assassiner Sanchez Mazas. Un soldat que, peu après, traversa la frontière vers la France, qui séjourna pendant quelques temps dans un camp de concentration près d'Argelès et qui, pour s'en tirer de là, joigna la Légion Etrangère française, et qui, après la défaite de la France en 1940, accompagna le général Leclerc dans sa lutte prodigieuse depuis le Maghreb vers le Tchad, et qui participa à plusieurs batailles contre les italiens et l'Afrika Korps, un soldat qui, ensuite, battailla avec la 2nde Division Blindée de France en Normandie, et qui entra à Paris et qu'après luttu dans la région de Strasbourg, jusqu'à ce qu'une mine l'obligea, en territoire allemand, à quitter la guerre pour de bon. La recherche de ce Miralles, que Bolaño avait fréquenté trois étés de suite dans un

camping proche de Barcelone, devient la clé du roman. Evidemment, ni Cercas ni son ami ne savent pas si Miralles vit encore. Il sait seulement qu'il habitait près de Dijon, qu'il avait obtenu la nationalité française et devait avoir pas moins, à ce moment là, de quatre vingt ans, ou être mort. La troisième partie du roman raconte la recherche de Miralles a qui Cercas veut poser une seule question, supposant qu'il est le soldat qui n'a pas voulu tuer Sanchez Mazas : pour quoi ?

Avec ce roman, accueilli par la critique avec enthousiasme et traduit au français et à l'italien même avant sa distribution en espagnol, Javier Cercas intégra le groupe réduit des écrivains d'avant-garde de la littérature espagnole. Son roman joue avec l'hybridation, avec le « récit réel » (que Cercas lui-même a inventé), avec le roman historique, avec le récit hyper objectif, sans se garder de trahir, si cela le convient, ces mêmes présumées de genre pour glisser sans peine vers la poésie, l'épique, vers n'importe où, à condition que ce soit toujours vers l'avant.

*Extranjeros del Cono Sur*⁷⁴⁶

Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño

Frente a las propuestas narrativas, tan familiares ya, de los escritores latinoamericanos vinculados al célebre boom, han llegado en los últimos tiempos a España desde aquellas zonas registros literarios radicalmente distintos. Al leer a Ricardo Piglia o a Roberto Bolaño, parece que formarían parte de una galaxia totalmente ajena a aquella que propició las obras de autores como Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez o Donoso. Los hemos reunido (virtualmente) para que conversen entre ellos. Bolaño desde Cataluña, Piglia desde California: el hilo conductor es el correo electrónico, y las cuestiones de las que hablar, todas las posibles.

Roberto Bolaño. Querido Piglia, ¿te parece bien si empezamos hablando de algo que dices en *La novela polaca*? “¿Cómo hacer callar a los epígonos? (Para escapar a veces es preciso cambiar de lengua)”. Tengo la impresión de que en los últimos veinte años, desde mediados de los setenta hasta principios de los noventa y por supuesto durante la nefasta década de los ochenta, este deseo es algo presente en algunos escritores latinoamericanos y que expresa básicamente no una ambición literaria sino un estado espiritual de camino clausurado. Hemos llegado al final del camino (en calidad de lectores, y esto es necesario recalcarlo) y ante nosotros (en calidad de escritores) se abre un abismo.

⁷⁴⁶ Publié dans *El País, Babelia*, édition du 3 mars 2001. Repris dans: <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010303/b06.html>

Ricardo Piglia. Cambiar de lengua es siempre una ilusión secreta y, a veces, no es preciso moverse del propio idioma. Intentamos escribir en una lengua privada y tal vez ése es el abismo al que aludes: el borde, el filo, después del cual está el vacío. Me parece que tenemos presente este desafío como un modo de zafarse de la repetición y del estereotipo. Por otro lado, no sé si la situación que describes pertenece exclusivamente a los escritores llamados latinoamericanos. Tal vez en eso estamos más cerca de otras tentativas y de otros estilos no necesariamente latinoamericanos, moviéndonos por otros territorios. Porque lo que suele llamarse latinoamericano se define por una suerte de anti-intelectualismo, que tiende a simplificarlo todo y a lo que muchos de nosotros nos resistimos. He visto esa resistencia con toda claridad en tus libros, y también en los de otros como DeLillo o Magris, que escriben en otras lenguas. Me parece que se están formando nuevas constelaciones y que son esas constelaciones lo que vemos desde nuestro laboratorio cuando enfocamos el telescopio hacia la noche estrellada. Entonces, ¿seguimos siendo latinoamericanos? ¿Cómo ves ese asunto?

R. B. Sí, para nuestra desgracia, creo que seguimos siendo latinoamericanos. Es probable, y esto lo digo con tristeza, que el asumirse como latinoamericano obedezca a las mismas leyes que en la época de las guerras de independencia. Por un lado es una opción claramente política y por el otro, una opción claramente económica.

R. P. Estoy de acuerdo en que definirse como latinoamericano (y lo hacemos pocas veces, ¿no es verdad?; más bien estamos ahí) supone antes que nada una decisión política, una aspiración de unidad que se ha tramado con la historia y todos vivimos y también luchamos en esa tradición. Pero a la vez nosotros (y este plural es bien singular) tendemos,

creo, a borrar las huellas y a no estar fijos en ningún lugar. En estos días, estoy viviendo en California, en Davis, cerca de San Francisco, donde todo se entrevera, como sabes bien: los recuerdos del viaje al Oeste de la *beat generation*, con las novelas de Hammett, y los barrios paranoicos que describió Philip Dick conviven con la intriga de la cultura latina (en cada rincón de La Misión en San Francisco, en el Barrio invadido hoy por los jóvenes millonarios del Silicon Valley, hay una figura o una imagen, un mural, una taquería, una bodeguita que tiene más color local que todo el color local que pudo imaginar Lowry, borracho, al pasear por Cuernavaca). De modo que aquí por contraste me siento un escritor digamos italo-argentino (un falso europeo, otro europeo exiliado). No creo que existan esas categorías en las historias de la literatura (están los italo-americanos, claro, pero se dedican al cine).

Para mejor, estoy leyendo a W. H. Hudson (*Días de ocio en la Patagonia*), otro falso argentino, un europeo que nació en Quilmes, en la provincia de Buenos Aires, y se crió entre gauchos hablando de lo que fue seguramente una versión prehistórica del spanglish. Y que a la vez escribía, ya lo sabemos, una de las mejores prosas inglesas que se puedan encontrar. Mejor que Conrad, a veces, menos barroco, más nítido, una extraña versión de Conrad, no sólo por la calidad de su prosa, y porque eran amigos, sino porque Hudson estuvo siempre desajustado y solo y fuera de lugar, como el polaco. Pero me estoy extendiendo. Me gustaría saber qué estás leyendo en estos días.

R. B. La última novela de Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, que me parece una novela muy buena. Pero permíteme que añada algo en relación a Hudson, un autor que leí muy joven. Yo creía entonces que Guillermo Hudson escribía en español y después de leer tres libros suyos me di cuenta de que escribía en inglés porque vi el nombre

del traductor. No conozco bien la literatura argentina de finales del siglo XIX, pero tengo la impresión de que Hudson es uno de sus grandes prosistas. Algo similar ocurre poco después en Chile, con los primeros libros de Huidobro, que están escritos en francés. O con Rodolfo Wilcock, que acaba escribiendo en italiano. Hay como una especie de reflujo o de huida en algunos escritores, que los lleva a buscar, a instalarse o a indagar en una lengua menos adversa. Claro, éste no es el caso de Hudson. ¿Tú has leído a Mendoza?

R. P. Me gustan mucho los libros de Mendoza, aunque no he leído la novela que estás leyendo. Es intrigante, es cierto, ese juego con las lenguas extranjeras y con las traducciones. Para mí, Hudson y Gombrowicz producen efectos raros en la literatura argentina porque hacen entrar una voz próxima, un fantasma familiar, que se mueve invisible en un terreno conocido. Hay una tensión entre lo que se lee en la lengua propia y lo que se lee fuera de la lengua materna. Y los traductores están en esa frontera. Me interesa mucho la vida de los traductores, son un molde extraño de escritor. Ligado a Hudson, estoy leyendo ahora una biografía de Constance Garnett, una mujer fantástica que se pasó la vida traduciendo a los rusos al inglés. Imagínate que tradujo todo Tolstói y todo Dostoievski y terminó, por supuesto, medio ciega, una viejita feminista, muy simpática. Casi todos los norteamericanos y los ingleses, de Hemingway a Forster, admiraban a Tolstói por medio de ella, aunque Nabokov la detestaba, claro que Nabokov detestaba a todo el mundo.

R. B. Estoy completamente de acuerdo contigo en la importancia de los traductores. Lo que dices de Constance Garnett me recuerda de alguna manera a Consuelo Berges, que tradujo todo Stendhal al español y que se convirtió seguramente en la principal autoridad sobre Stendhal que existe en nuestra lengua. Sus traducciones son extraordinarias. También

pienso en Javier Marías, que no es una viejita devota de un autor concreto, pero que tiene una traducción de *Tristram Shandy*, de Sterne, ejemplar. Pienso que tal vez personas tan disímiles como Garnett, Berges o Marías deshacen en el aire el problema que planteaba Pound, que sólo un gran autor puede traducir a otro. En este caso, sólo Marías es un gran autor; Berges y Garnett, desde la óptica tradicional, no lo son, aunque también puede ser posible, y yo me inclino por esta solución imaginaria, que tanto la viejita inglesa como la viejita española sean, y no en el fondo sino delante de nuestras narices, grandes autoras invisibles.

R. P. Tendríamos que hacer alguna vez una Enciclopedia Biográfica de Traductores Inmortales (e invisibles), ¿no sería sensacional? La inversa de la Enciclopedia de Tlön, algo más bien cercano a Manganelli o a las biografías imaginarias de Marcel Schwob, pero detalladas y reales, una lista de oscuros personajes extraordinarios, escritores asalariados que escriben a tantos centavos por palabra, los únicos verdaderos profesionales de la literatura, los nuevos folletinistas, que viven dedicados a la literatura, pero como escritores clandestinos, mal vistos y mal pagados, los verdaderos malditos, siempre postergados, siempre ausentes, y que por eso mismo serán quizá los grandes creadores del futuro. Serían pequeñas historias extraordinarias. Cortázar, que traduce todo Poe en una pequeña pieza de un pequeño hotel en Roma; el gran Sergio Pitol, al que durante años admirábamos sólo porque había traducido a Gombrowicz; el extraordinario trabajo de Nicanor Parra, con el *Lear* de Shakespeare; Aurora Bernárdez, traduciendo *Pale Fire*. Tendríamos que conseguir un mecenas y dedicarnos a preparar esa enciclopedia infinita. Estoy seguro de que nos haría inmortales, y sería no sólo un acto de justicia sino una revelación y una versión cómica de la por sí cómica historia de la literatura. Hay mil ejemplos. Pienso por ejemplo en el general

Bartolomé Mitre, que libró batallas múltiples y fue luego presidente de la República a mediados del siglo XIX y que se dedicó a traducir *La Divina Comedia*.

R. B. *La Divina Comedia*, ni más ni menos. Bueno, no se puede decir que no fuera pertinente. Y sobre lo que dices de Sergio Pitol, estoy totalmente de acuerdo. El primer libro de Pitol que cayó en mis manos fue una traducción suya de un escritor polaco hoy bastante olvidado, Jerzy Andrzejewski. El libro se llamaba *Las puertas del paraíso* y su argumento era el mismo que ya había tratado Marcel Schwob en *La cruzada de los niños*. Otro dato curioso: en mi ejemplar de *La cruzada de los niños*, el traductor dedica su versión de la obra a Julio Torri, que es un escritor mexicano rarísimo (o normalísimo, depende desde dónde se le mire) y que fue un hombre de una modestia yo diría que patológica y un gran escritor de textos breves. De alguna manera, Torri fue como el reverso de Alfonso Reyes, la brevedad ante la multiplicidad. Pero dejemos la literatura mexicana. A mí me interesa muchísimo la visión que tienes de la literatura contemporánea argentina, con esos cuatro puntos de referencia que son Macedonio Fernández, Borges, Arlt y Gombrowicz.

R. P. Macedonio es un escritor excepcional, una especie de Marcel Duchamp de la literatura. Practica un arte puramente conceptual, interesado más en el proyecto que en la obra misma. En realidad, la obra no es otra cosa que el proyecto. Trabajó toda la vida en una novela que sólo era la idea de una novela que nunca se empezaba a contar y que estaba hecha básicamente de prólogos y de anuncios. Borges aprendió todo de él, sobre todo, la inutilidad de desarrollar un argumento que se puede resumir y contar como si ya estuviera escrito. Pensaba en Macedonio el otro día cuando leí que Eric Satie no abría nunca las cartas que recibía, pero las contestaba todas. Miraba quién era el remitente y le escribía una

respuesta. Encontraron las cartas cerradas en un altillo y las publicaron junto con las respuestas de Satie. La correspondencia es fantástica porque todos hablan de cosas distintas y ésa, por supuesto, es la esencia del diálogo.

R. B. Yo creo que las cartas de Satie muestran una cierta deferencia para con el interlocutor, es decir, no deja cartas sin contestar, pero el conjunto de la correspondencia más bien es una aceptación, razonable, eso sí, de la imposibilidad del diálogo, aunque también caben otras explicaciones, la más obvia sería la desconfianza de Satie en la palabra escrita, que me parece improbable pues Satie es uno de los músicos que más ha escrito. También existe la posibilidad de que Satie, conociendo a sus amigos, no considerara necesario abrir sus cartas, o lo considerara redundante. Es curioso, pero podemos encontrar más de una semejanza entre Macedonio y Satie, pero ninguna entre Borges y Satie. Y yo creo que esto se debe a que Borges no lo aprende todo de Macedonio, sino también, una parte importante, de Alfonso Reyes, quien lo cura para siempre de cualquier veleidad vanguardista. Macedonio es el riesgo, la audacia, el vanguardismo y el criollismo juntos, pero Alfonso Reyes es el escritor, la biblioteca, y el peso que tiene sobre Borges es importantísimo, tanto en el desarrollo de su poesía como en su prosa. Digamos que Reyes proporciona el elemento clásico a Borges, la medida apolínea, y eso de alguna manera lo salva, lo hace más Borges.

R. P. Alguno de nosotros pensamos que quizá el siglo próximo será macedoniano, y que Borges estará ahí con el bello texto necrológico que leyó en la Recoleta, en medio de la tristeza general (lloviznaba en Buenos Aires), cuando hizo reír a los deudos con un chiste de Macedocio dicho en el entierro (“los gauchos fueron inventados para entretener a los

caballos en las estancias”). Reyes era un caballero, leo siempre que puedo *El deslinde*. En cuanto al efecto Satie-Duchamp, creo que Borges es vanguardista como lector mientras que como escritor quiere ser clásico. En cuanto a la cortesía de Satie con sus amigos, es verdad que a los amigos se les contesta siempre y nunca importa lo que uno les diga en las cartas.

R. B. Sí, a un amigo se le contesta siempre, algo que a veces puede resultar terrible. Michel Tournier, en *El espejo de las ideas*, opone a la amistad el concepto del amor, y viene a decir algo como que todo lo que no toleraríamos jamás a un amigo, un acto de vileza, por ejemplo, lo toleramos y lo aceptamos en el amor, pues el amor, en ocasiones, y al contrario que la amistad, también se alimenta de la vileza, de la cobardía, de la bajeza. El amor, y la historia está llena de ejemplos que lo certifican, puede ser coprófago, algo que jamás es la amistad. Bueno, todo esto es relativo, por supuesto. William Burroughs zanja la cuestión a su manera, cuando afirma que el amor es una mezcla de sentimentalismo y sexo. Recuerdo que cuando leí esta declaración de Burroughs, a los veintipocos años, me sentí muy apesadumbrado.

R. P. Los amigos son lo mejor de la poesía, decía siempre un poeta argentino, Francisco Urondo, que murió asesinado por la dictadura militar. Las amistades literarias tienen siempre un aire extraño. La amistad entre Alfonso Reyes y Borges, por ejemplo, o la amistad silenciosa y brevísima entre Beckett y Burroughs, que se encontraron en Suiza y estuvieron una tarde juntos casi sin decir nada, conversando sobre ciertos matices del inglés en Irlanda que intrigaban a Burroughs (Beckett casi no habló, sólo dijo una frase que Burroughs consideró siempre el mayor elogio que había recibido: "Usted es un escritor"). O la amistad de Hannah Arent y Mary McCarthy, fantástica, de la que nos ha quedado la

correspondencia. O la amistad de Gombrowicz con el poeta Carlos Mastronardi, que discurría siempre del mismo modo. Mastronardi, que era un hombre muy fino y muy discreto, un gran noctámbulo y un extraordinario poeta que en toda su vida escribió un solo libro, lo esperaba en el Querandi, un café de Buenos Aires, tomando un té, y Gombrowicz llegaba siempre un poco apurado. Mastronardi lo recibía con gentileza y preguntaba “¿cómo está, Gombrowicz?”. Y Gombrowicz le decía siempre: “Cálmese, por favor, Mastronardi”. Como si Mastronardi se hubiera dejado llevar por una emoción excesiva por el solo hecho de saludarlo gentilmente. “Cálmese, Mastronardi”, fue durante años una de las consignas de mi juventud. Por eso, en fin, quiero decirte que esta conversación va a ser el comienzo de una amistad, o la continuación de la amistad que hemos establecido ya con nuestros libros. Pienso ir a Barcelona en las próximas semanas y ojalá podamos vernos y por supuesto siempre puedes venir a visitarme a California.

R. B. Yo también espero que nos podamos ver pronto, aquí o en cualquier parte.

*Etrangers du Cône Sud*⁷⁴⁷

Dialogue entre Ricardo Piglia et Roberto Bolaño

Face aux propositions des écrivains latino-américains liés au célèbre boom, devenues familières déjà, ces derniers temps sont arrivés en Espagne des registres radicalement opposés de ces territoires-là. En lisant les œuvres de Ricardo Piglia ou de Roberto Bolaño, on dirait qu'ils font partie d'une galaxie toute autre que celle où ont surgi les oeuvres des auteurs comme Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez ou Donoso. Nous les avons réunis (virtuellement) pour qu'ils dialoguent. Bolaño, en Catalogne, Piglia, en Californie : le fil conducteur est le courrier électronique, et les sujets de conversation, tous ceux qui sont possibles.

Roberto Bolaño. Cher Piglia, qu'en dirais-tu si on commence par parler de ce que tu dis dans *La novela polaca*? « Comment faire taire les épigones ? (Pour échapper parfois il est nécessaire de changer de langue) ». J'ai l'impression que, depuis une vingtaine d'années, depuis la mi soixante-dix jusqu'au début des années quatre-vingt dix et naturellement durant toute la néfaste décennie des années quatre-vingt, ce désir es présent chez quelques écrivains latino-américains et qu'il exprime à la base plus un état spirituel de changement de chemin clos qu'une ambition littéraire. Nous sommes arrivés à la fin du chemin (en tant que lecteurs, et cela il faut le souligner) et devant nous (en tant qu'écrivains) un abîme se présente.

⁷⁴⁷ Nous traduisons.

Ricardo Piglia. Changer de langue est une illusion secrète et, parfois, ne requiert pas de s'éloigner de son propre idiome. Nous essayons d'écrire dans une langue privée, c'est peut être ce que tu appelles abîme : la limite, le bord au bout duquel se trouve l'abîme. Il me semble que nous portons ce défi comme un moyen pour nous éloigner de la répétition et du stéréotype. Inversement, je ne sais pas si la situation que tu décris appartient exclusivement aux écrivains dits latino-américains. Peut-être en cela nous sommes plus proches d'autres tentatives, d'autres styles non latino-américains, voyageant dans d'autres territoires. Car, ce qu'on appelle latino-américain se définit par une sorte d'anti-intellectualisme, une posture qui essaie de tout simplifier et que beaucoup d'entre nous conteste. J'ai retrouvé cette résistance clairement dans tes livres, et dans ceux de DeLillo ou Magris, qui écrivent dans d'autres langues. Il me semble que des nouvelles constellations se forment et que ces sont ces constellations que nous regardons depuis notre laboratoire quand nous projetons notre télescope vers la nuit étoilée. Alors, sommes-nous encore latino-américains ? Comment vois-tu cette affaire ?

R.B. Oui, nous sommes, malheureusement, encore latino-américains. Probablement, je le dis avec tristesse, s'assumer en tant que latino-américains suppose les mêmes lois du temps des guerres d'indépendance: c'est une option politique, d'une part, et, d'autre part c'est une option nettement économique.

R.P. Je suis d'accord sur le fait que se définir comme étant latino-américain (et nous le faisons rarement, n'est ce pas ?; nous y sommes plutôt là) suppose avant tout une décision politique, une aspiration à l'unité qui s'est tissé au long de l'histoire, nous vivons et nous luttons tous dans cette tradition. Or, au même temps, nous (ce pluriel est aussi un

singulier) avons tendance à effacer les traces et à changer de lieu en permanence. Je vis en ce moment en Californie, à Davis, près de San Francisco, où tout s'entremêle comme tu le sais bien: les souvenirs du voyage de la *beat generation* vers l'ouest, avec les romans de Hammet, et les quartiers paranoïaques décrits par Phillip Dick coexistent avec la culture latine et ses intrigues (partout dans la Mission à San Francisco, dans le Barrio envahi aujourd'hui par les jeunes millionnaires du Silicon Valley, il y a une forme, une image, un fresque, une taqueria, une épicerie plus colorée que tout ce que Lowry aurait pu imaginer, ivre, en se promenant par Cuernavaca. De sorte qu'ici je m'identifie comme un écrivain italo-argentin (un européen faux, un européen exilé). Je ne crois pas que ces catégories existent dans l'histoire de la littérature (il ne faut pas oublier les italo-américains, mais il font du cinéma). Je lis en ce moment W. H. Hudson (*Dias de ocio en la Patagonia*), un autre faux argentin, un européen né à Quilmes, province de Buenos Aires, élevé parmi des gauchos qui parlaient ce que n'est peut être que la version préhistorique du spanglish. Lui, qui écrivait à la fois l'une des meilleures proses anglaises que l'on puisse trouver, meilleure que celle de Conrad, pas seulement de par sa qualité et parce qu'ils étaient des amis mais parce que Hudson était toujours déjanté, hors lieu et seul, comme le polonais. Mais je m'attarde trop. Je voudrais savoir qu'est ce que tu lis en ce moment.

R.B. Le dernier roman de Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, un très bon roman. Mais, permets-moi d'ajouter quelque chose par rapport à Hudson, un auteur que j'ai lu quand j'étais très jeune. Je croyais alors que Guillermo Hudson écrivait en espagnol, mais après avoir lu trois de ses livres je me suis rendu compte qu'il écrivait en anglais parce que j'ai vu le nom du traducteur. Je ne connais pas bien la littérature Argentine de la fin du XIX siècle, mais j'ai l'impression que Hudson en est l'un des grands narrateurs. Il arrive

quelque chose de similaire peu après en Chili, avec les premiers textes de Vicente Huidobro, écrits en français, ou avec Rodolfo Wilcock qui a terminait par écrire en italien. Il y a comme un phénomène de fuite chez quelques écrivains qui les pousse à s'installer ou à chercher dans une langue moins hostile. Évidemment, tel n'est pas le cas de Hudson. As tu lu Mendoza?

R. P. J'aime beaucoup les livres de Mendoza, bien que je n'ai pas lu le roman dont tu parles. Ce jeu avec les langues étrangères et les traductions m'intrigue. Pour moi, Hudson et Gombrowicz produisent des effets bizarres dans la littérature Argentine car ils provoquent l'entrée d'une voix proche, un fantôme familial qui bouge sans qu'on puisse le voir dans notre terrain. Il y a une forte tension entre ce qu'on lit dans sa propre langue et ce qu'on lit en dehors de la langue maternelle. Les traducteurs se placent dans cette frontière. La vie des traducteurs m'intéresse énormément, ces sont des moulages étranges ou rentre un écrivain. En rapport à Hudson, je lis une biographie de Constance Garnett, une femme fantastique qui consacra sa vie à la traduction des textes russes en anglais. Imagine-toi qu'elle a traduit tout Tolstoi et Dostoïevski, à la fin elle est devenue une petite vieille sympathique, aveugle et féministe. Presque tous les américains et les anglais, de Hemingway à Foster, admiraient Tolstoi par l'intermédiaire de cette femme, même si Navokov, qui détestait tout le monde, la détestait.

R. B. Je suis complètement d'accord avec toi par rapport aux traducteurs. Ce que tu dis sur Constance Garnett me rappelle d'une certaine manière Consuelo Berges, qui traduit tout Stendhal à l'espagnol et qui est devenue certainement la principale autorité sur Stendhal dans notre langue. Ses traductions sont extraordinaires. Je pense aussi à Javier

Marias, qui n'est pas une petite vieille dévote d'un écrivain concret, mais qui a une traduction exemplaire de *Tristram Shandy*, de Sterne. Je pense que des personnes aussi différentes comme Garnett, Berger ou Marias font voler en éclats le problème posé par Pound selon lequel seul un grand auteur peut traduire un autre. Seul Marias est un grand auteur parmi ces traducteurs. Depuis une optique traditionnelle, Berges et Garnett ne le sont pas, même s'il peut être possible, et je m'incline pour cette solution imaginaire, que ces deux petites vieilles, l'anglaise et l'espagnole, soient aussi, et cela non pas dans le fond mais devant nos propres yeux, des grands auteurs invisibles.

R. P. On devrait faire une Encyclopédie Biographique des Traducteurs Immortels (et invisibles). Ne serait-ce extraordinaire? À l'inverse de l'Encyclopédie de Tlön, quelque chose plus proche de Manganelli ou des biographies imaginaires de Marcel Schowb, mais avec des détails, de la réalité, une liste d'obscures personnages uniques, des écrivains salariés dont chaque mot à un prix, les seuls vrais écrivains professionnels de la littérature, les nouveaux chroniqueurs qui vivent consacrés à la littérature, mais comme des écrivains clandestins, mal famés et mal payés, des vrais écrivains maudits, toujours écartés, absents, ceci dit, peut-être les uniques grands créateurs du futur. Il s'agirait des petites histoires extraordinaires. Cortazar, qui traduit tout Poe dans une petite chambre d'hôtel à Rome; le grand Sergio Pitol, qu'on admirait parce qu'il avait traduit Gombrowicz; le travail extraordinaire de Nicanor Parra, et son *Lear* de Shakespeare; Aurora Bernárdez traduisant *Pale Fire*. On aurait à trouver des mécènes et nous consacrer à cette Encyclopédie infinie. Je suis sûr qu'on deviendrait immortels, ce serait non seulement un acte de justice mais aussi une révélation et une version comique de la déjà comique histoire de la littérature. Il y a des milliers d'exemples. Je pense par exemple au général Bartolome Mitre, soldat de

multiplés batailles et Président de la République à la moitié du XIX siècle, qui traduit la *Divine Comédie*.

R. B. *La Divine Comédie*, pas moins que ça. On ne peut pas dire que cela manquait de pertinence. Par rapport à ce que tu dis de Sergio Pitol, je suis totalement d'accord. Le premier bouquin de lui qui tomba entre mes mains fût une de ses traductions d'un écrivain polonais aujourd'hui peu connu, Jerzy Andrzejewski. *Les portes du paradis* était son titre, et l'argument était le même que celui de Marcel Schowb dans *La cruzada de los niños*. Encore un détail curieux: dans mon exemplaire de *La cruzada de los niños*, le traducteur dédie son texte à Julio Torri, un écrivain mexicain très bizarre (ou très normal, ça dépend du point de vue de chacun), un homme d'une modestie que je qualifie de pathologique, et un grand écrivain de textes brefs. En quelque sorte Torri est l'envers d'Alfonso Reyes, la brièveté devant la multiplicité. Mais passons outre la littérature mexicaine. Ce qui m'intéresse moi, c'est ta vision sur la littérature contemporaine Argentine, avec ces quatre points de référence qui sont Macedonio Fernández, Borges, Arlt y Gombrowicz.

R. P. Macedonio est un écrivain exceptionnel, un Marcel Duchamp de la littérature. Sa littérature est nettement conceptuelle, il s'intéresse plus au projet qu'à l'œuvre même. En réalité, l'œuvre n'est autre que le projet. Il dédia toute sa vie à un roman qui n'a jamais commencé à être raconté. Qui était fait juste de prologues et des annonces. Borges a tout appris de lui, surtout l'idée de développer un argument qui pourrait être raconté comme s'il était déjà écrit. Je pensais à Macedonio quand j'ai lu qu'Éric Satie n'ouvrait pas les lettres qu'il recevait, mais qu'il les répondait toutes. Il regardait l'émetteur et rédigeait une réponse. On a trouvé les lettres scellées et on les a publiées avec les réponses de Satie. La

correspondance est fantastique, car tout le monde parle de choses différentes, telle est bien sûr l'essence du dialogue.

R. B. Je crois que les lettres de Sarie montrent une déférence pour l'interlocuteur, il répond toutes les lettres, mais l'ensemble de la correspondance accepte, raisonnablement, l'impossibilité du dialogue, même s'il peut y avoir d'autres explications, la plus obvie serait que Sartie n'avait pas confiance dans la parole écrite, ce qui me semble peu probable car Satie est un des musiciens qui a le plus écrit. Il existe aussi la possibilité que Satie, connaissant ses amis, ne considérait nécessaire d'ouvrir ses lettres, pensait que c'était redondant. C'est curieux, on peut trouver plus d'une ressemblance entre Satie et Macedonio, mais pas une seule entre Borges et Satie. Et je crois que cela es dû au fait que Borges n'apprend pas tout de Macedonio, mais aussi d'Alfonso Reyes, une partie importante, qui le fait échapper à toute velléité d'avant garde. Macedonio c'est le risque, l'audace, l'avant garde, le métissage, tout à la fois; Alfonso Reyes est l'écrivain, la bibliothèque, il a un poids déterminant sur Borges, sa prose, sa poésie. Disons que Reyes apporte à Borges l'élément classique, le trait apollinien, et cela, d'une certaine manière le sauve, le pousse à devenir plus Borges.

R. P. Il y a parmi nous ceux qui croient que le siècle à venir sera macédonien, que Borges sera là présent avec son beau texte nécrologique, qu'il a lu à la Recoleta, au milieu de la tristesse générale (il pleuvassait à Buenos Aires), quand il nous a fait tous rire avec cette blague sur Macedonio racontée à son enterrement (« les gauchos furent inventés pour distraire les chevaux dans leurs ranchs »). Reyes était un gentleman, quand je peux je lis *El deslinde*. Quant à l'effet Satie-Duchamp, je crois que Borges, lecteur, est d'avant garde,

alors que Borges, l'écrivain, veut être un classique. Par rapport à la courtoisie de Satie envers ses amis, il est vrai qu'aux amis on répond toujours, et que ce qu'on leur dit dans les lettres n'a aucune importance.

R. B. Oui, on répond toujours à un ami, même si ceci peut résulter affreux. Michel Tournier, dans *Le miroir des idées*, oppose à l'amitié le concept de l'amour. Il arrive à dire que tout ce qu'on trouverait intolérable dans l'amitié, comme la méchanceté, par exemple, on l'accepte et on le tolère dans l'amour, car l'amour, au contraire de l'amitié, se nourrit aussi de la méchanceté, de la lâcheté et de la bassesse. L'amour, l'histoire en est pleine d'exemples, peut être coprophage, l'amitié jamais. Tout est relatif, pourtant. William Bourroghs tranche la question ainsi, quand il dit que l'amour est un mélange de sentimentalisme et sexe. Quand j'ai lu cette déclaration, j'avais vingt et quelques années, j'étais triste.

R. P. Le meilleur de la poésie ces sont les amis, disait le poète argentin Francisco Urondo, mort assassiné par la dictature militaire. Les amitiés littéraires ont toujours un air étrange. L'amitié entre Alfonso Reyes et Borges, par exemple, ou l'amitié silencieuse et brève entre Beckett et Burroughs, qui se sont rencontrés en Suisse ou ils se sont retrouvés tout un après midi sans à peine discuter, ils parlèrent sur certaines nuances de l'anglais en Irlande, que Burroughs trouvait intrigants (Beckett a à peine parlé, il a tout juste dit une phrase, que Burroughs a trouvé toujours comme étant le meilleur des éloges: « vous êtes un écrivain »). Ou l'amitié fantastique de Hannah Arendt et Mary McCarthy, dont nous reste la correspondance. Ou l'amitié de Gombrowicz avec le poète Carlos Mastronardi, qui se passait toujours de la même manière. Mastronardi, qui était un homme raffiné et discret, un

grand noctambule et un extraordinaire poète qui avait publiée un seul livre pendant toute sa vie, attendait Gombrowicz dans le Querandi, un café à Buenos Aires, un thé à la main. Gombrowicz arrivait toujours un peu à la hâte. Mastronardi l'attendait gentiment et lui demandait: « comment allez vous Gombrowicz ? ». Et Gombrowicz disait: « calmez vous, Mastronardi, s'il vous plaît », comme si Mastronardi se serait laissé emporter par une soudaine émotion excessive par le seul fait de l'accueillir gentiment. « Calmez vous Mastronardi », fût une de mes consignes de jeunesse. C'est pour cela que je veux te dire que cette conversation est le départ d'une amitié, ou la continuation d'une amitié que nous avons entamé déjà par nos livres. Je viendrais à Barcelone dans les prochaines semaines, j'espère qu'on pourra se voir, et, bien sûr, tu peux toujours venir me voir en Californie.

R. B. Moi aussi j'espère qu'on pourra se voir bientôt, ici ou ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus d'études

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1998.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Ed. Tusquets, 2001.

Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (1980), Barcelona, Ed. Anagrama, 2007.

En français :

Roberto Bolaño, *Les détectives sauvages*, trad. Robert Amutio, France, Christian Bourgois Editeur, 2006.

Javier Cercas, *Les Soldats de Salamine*, trad. Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujicic France, Actes Sud, 2002.

Ricardo Piglia, *Respiration artificielle*, trad. Antoine et Isabelle Berman, France, André Dimanche Editeur, 2000.

2. Oeuvres des auteurs étudiés

2.1 Roberto Bolaño

Recueils de poésie :

El último salvaje, Mexico, Al Este del Paraíso, 1995.

Los perros románticos. Poemas 1980-1998 (1993), Acantilado, 2006.

Tres, Barcelona, Acantilado, 2000.

La Universidad desconocida, Barcelona, Anagrama, 2007.

Romans :

Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (1984), Barcelona, Acantilado, 2006.

La senda de los elefantes (1984), réédité comme *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama, 1999.

La pista de hielo, Barcelona, Planeta, 1993.

La literatura nazi en América, Barcelona, Seix Barral, 1996.

Estrella distante, Barcelona, Anagrama, 1996.

Amuleto, Barcelona, Anagrama, 1999.

Nocturno de Chile, Barcelona, Anagrama, 2000.

Amberes, Barcelona, Anagrama, 2002.

Una novelita lumpen, Barcelona, Mondadori, 2002.

2666, Barcelona, Anagrama, 2005.

El Tercer Reich, Barcelona, Anagrama, 2010.

Los sinsabores del verdadero policía, Barcelona, Anagrama, 2011.

Recueils de nouvelles :

Llamadas telefónicas, Barcelona, Anagrama, 1997.

Putas asesinas, Barcelona, Anagrama, 2001.

El gaucho insufrible, Barcelona, Anagrama, 2003.

El secreto del mal, Barcelona, Anagrama, 2007.

Essais :

Entre paréntesis, Barcelona, Anagrama, 2004.

Entretiens :

Andrés Braithwaite (Éd.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2011.

Bolaño Roberto et Piglia Ricardo, « Extranjeros del Cono Sur. Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño », dans *Babelia*, *El País*, 3 mars 2011.

[Version électronique : <http://sololiteratura.com/bol/bolaentrpiglia.htm>]

En français :

Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce (1984), Christian Bourgois Éd., 2009.

La Piste de glace (1993), Christian Bourgois Éd., 2005.

Étoile distante (1996), Christian Bourgois Éd., 2002.

La Littérature nazie en Amérique (1996), Christian Bourgois Éd., 2003.

Appels téléphoniques (1997), Christian Bourgois Éd., 2004.

Amuleto (1999), Canada, Éd. Les Allusifs, 2002.

Monsieur Pain (1999), Canada, Éd. Les Allusifs, 2004.

Les chiens romantiques (2000), Christian Bourgois Éd., 2012.

Nocturne du Chili (2000), Christian Bourgois Éd., 2002.

Trois (2000), Christian Bourgois Éd., 2012.

Des putains meurtrières (2001), Christian Bourgois Éd., 2003.

Anvers (2002), Christian Bourgois Éd., 2004.

Un petit roman lumpen (2002), Christian Bourgois Éd., 2012.

Le Gaucho insupportable (2003), Christian Bourgois Éd., 2004.

2666 (2004), Christian Bourgois Éd., 2008.

Le Secret du mal (2007) Christian Bourgois Éd., 2009.

Le Troisième Reich (2010), Christian Bourgois Éd., 2010.

Essais :

Entre parenthèses (2004). Essais, articles et discours (1998-2003), Christian Bourgois Éd., 2011.

Sur Bolaño:

Critiques et études :

Manzoni, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002.

Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.

Articles :

Bessière Jean, « Roberto Bolaño : témoigner de ce dont on ne peut témoigner », in Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Cahiers de la Nouvelle Europe, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, N 3., Paris, L'Harmattan, 2005.

Cercas Javier, « Viva Bolaño! », in *Relatos reales*, Barcelone, Acantilado, 2005, pp. 79-81.

Cuadros Ricardo, « La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes* », in Fernando Moreno (coord.), *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines / Archives, Université de Poitiers – CNRS, 2005.

Echevarría Ignacio, « Bolaño extraterritorial », dans Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelone, Candaya, 2008.

Gumucio Rafael, « El hombre que escribía para morir por su cuenta », *El País, Babelia*, Madrid, 14 avril 2007.

Hernández S. et Puig M., « Una entrevista inédita, entrañable, huraño », dans Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.

Manzoni Celina, « Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño », in Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (éds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.

Vargas Vergara Mabel E., « La escritura como táctica abismada de lo policial en *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño », *Cyber Humanitatis* N° 33 (Été 2005), Santiago, Universidad de Chile, 2002.

Vila-Matas Enrique, *Bolaño en la distancia*, in Manzoni Celina (Éd.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002. pp 97-113.

2.2. Javier Cercas

Romans :

El móvil (1987), Barcelona, Tusquets, 2003.

El inquilino (1989), Barcelona, Círculo de Lectores, 2002

El vientre de la ballena, Barcelona, Tusquets, 1997

La velocidad de la luz, Barcelona, Tusquets, 2005.

Anatomía de un instante, Barcelona, Mondadori, 2009.

Essais :

La obra literaria de Gonzalo Suárez, Barcelona, Quaderns Crema, 1993

Relatos reales, Barcelona, Acantilado, 2000

La verdad de Agamenón. Crónicas, artículos y un cuento. Barcelona, Tusquets, 2006.

Articles :

« *La tercera verdad* », dans *El País, Babelia*, Madrid, 25 juin 2011.

En français :

A petites foulées, trad. Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujicic, France, Actes Sud, 2004.

A la vitesse de la lumière, trad. Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujicic, France, Actes Sud, 2006.

Anatomie d'un instant, trad. Elisabeth Beyer, Aleksandar Grujicic, France, Actes Sud, 2010.

Sur Javier Cercas

Articles :

Bolaño Roberto, « La última novela de Javier Cercas », in *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Carcamo Silvia, « El ensayo de Sánchez Ferlosio como intertexto en la ficción de Javier Cercas » (La Ficcionalización de la crítica en la Literatura Española actual) in <http://biblioteca.universia.net/>.

Richter David F., « Memory and Metafiction: Re-membering Stories and Histories in *Soldados de Salamina* », *Letras Peninsulares* 17 2–3, Vanderbilt University, 2004–2005, pp.: 285–296.

Entretiens:

Entretien avec Dominique Aussenac, *Le matricule des anges*, version électronique [http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=14799]

« 30 respuestas : Javier Cercas », interview avec *El País*, Madrid, 26 novembre 2002.

2.3. Ricardo Piglia

Romans et recueils de nouvelles :

Jaulario (1967), La Habana, Casa de las Américas, 1967.

La invasión (1967), Barcelona, Anagrama, 2007.

Nombre Falso (1975), Barcelona, Anagrama, 2002.

Prisión perpetua (1988), Barcelona, Anagrama, 2007.

La ciudad ausente (1992), Barcelona, Anagrama, 2003.

Cuentos morales, Buenos Aires, Planeta, 1995.

Plata quemada (1997), Barcelona, Anagrama, 2000.

Blanco nocturno, Barcelona, Anagrama, 2010.

Essais :

Crítica y ficción (1986), Barcelona, Anagrama, 2001.

La Argentina en pedazos, Buenos Aires, Ed. de la Urraca, 1993.

El laboratorio del escritor (1994)

Diccionario de la novela de Macedonio Fernández (2000), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Formas Breves, Barcelona, Anagrama, 2000

Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

El último lector, Barcelona, Anagrama, 2005

Articles :

« ¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz », in *Espacios de Crítica y Producción*, N. 6, Buenos Aires, 1987, pp. 13-15.

[Version numérique : <http://www.literatura.org/wg/wgpigl.htm>, consultée le 20 juin 2012]

« Apéndice, homenaje », in Nicolas Bratosevich, y Grupo de Estudio (Ed.), *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997, pp. 329-332.

« España lee a Piglia », en <http://www.intervoz.com.ar/2001>

Entretiens :

Entretien avec Carlos Dámaso Martínez, *La Razón*, 15 de septiembre de 1985.

Entretien avec Alvaro Matus, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 mars 2006

[Version électronique: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={61993a9f-0f5d-4950-a888-b714c49b9e01}>].

Bolaño Roberto et Piglia Ricardo, « Extranjeros del Cono Sur. Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño », dans *Babelia*, 3 mars 2011.

[Version électronique : <http://sololiteratura.com/bol/bolaentrpiglia.htm>]

Autres :

Ricardo Piglia et Juan José Saer, *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro*, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1990.

En français

Romans :

Faux Nom (1975), trad. Françoise Campo-Timal, France, Editions Arcane 17, 1990.

Argent brûlé (1997), trad. François-Michel Durazzo, France, André Dimanche, 2001.

La ville absente (1992), trad. François-Michel Durazzo, France, Editions Zulma, 2009.

Nouvelles :

« Rencontre à Saint-Nazaire » (1989), trad. Alain Kéruzoré, France, Editions MEET, 2005.

Essais :

Le dernier lecteur (2005), trad. Alain Gabastou, France, Christian Bourgois Éd., 2008.

Sur Ricardo Piglia

Critiques et études:

Bratosevich Nicolas, et Grupo de Estudio (Ed.), *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

Fornet Jorge (Ed.), *Ricardo Piglia*, La Habana, Casa de las Américas, 2000.

González Alvarez J. M., *En los « bordes fluidos », Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Buenos Aires, Peter Lang Ed., 2009.

Pereira María Antonieta, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2001.

Pons María Cristina, *Más allá de las fronteras del lenguaje, un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Articles :

Ammar Majar Musa, « E. M. Cioran y Ben Ami Fihman: correspondencias en *Respiración artificial* », *Cuadernos de Literatura*, Mérida, Universidad de los Andes, 2000.

Avelar Idelber, « Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia », *Modern Language Notes*, Vol. 110, No. 2, (Hispanic Issue), Baltimore, Johns Hopkins University, pp. 416-432, 1995.

Fornet Jorge, « Conversación con Ricardo Piglia », in Jorge Fornet (Éd.), *Ricardo Piglia*, La Habana, Casa de las Américas, 2000.

Lorente-Murphy Silvia, « El Anti-discurso de *Respiración artificial* », *Romance Languages Annual*, N. 6, U.S.A., Purdue University, 1994.

[Version électronique : <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1994/Spanish-html/Lorente-Murphy,Silvia.htm>]

Navarro Alvaro Martín, « Mentiras Filosóficas dentro de verdades narrativas, en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia », *Núcleo*, n. 24, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2007.

3. Autres Ouvrages

Études critiques et essais :

Adorno, T.W. et Horkheimer, M, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Barthes Roland et Nadeau Maurice, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

Bauman Zygmunt, *La sociedad sitiada*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Bauman Zygmunt, *Vida Líquida*, Barcelone, Paidós, 2006.

Benjamin Walter, « Au sujet de *Le Regard*, de Georges Salles », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

Benjamin Walter, « Le Narrateur : réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

Benjamin Walter, *Paris, la capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Ed. Du Cerf, 2006.

Benjamin Walter, *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.

Benjamin Walter, « Pour le portrait de Proust », *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971.

Benjamin Walter, *Sens Unique*. Précédé de *Une enfance berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, 1991.

Benjamin Walter, « Sur le concept d'Histoire », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

Benjamin Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000.

Berger John, *Modos de ver*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2000.

Bergson Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [version numérique établit par G. Paquet, en collaboration avec l'Univ. du Québec à Chicoutimi, http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html]

Bessière Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, France, Presses Universitaires de France, 2010.

Blanchot Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.

Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Bordieu Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.

Brecht Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, trad. André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, travaux 8, 1968.

Brecht, Bertolt, *L'Art du comédien*, trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1999.

Butor Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1960.

Champeau Geneviève, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993.

Cohn Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

De Man Paul, *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

Derrida Jacques, *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972.

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

Derrida Jacques, *Mémoires. Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988.

- Derrida Jacques, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1992.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, Paris, GF Flammarion, 1966.
- Díaz-Polanco Héctor, *Elogio de la diversidad, globalización, multiculturalismo y etnofagia*, La Habana, Fondo Editorial de Casa de las Américas, 2008.
- Didi-Huberman Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- Dion Robert, Fortier Frances et Haghebaert Élisabeth, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise, Ed. Nota Bene, 2001.
- Donoso José, *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Echeverría Bolívar, *Vuelta de Siglo*, México, Era, 2006.
- Eco, Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972.
- Eliade Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989.
- Elmore Peter, *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Foucault Michel, *Dits et écrits, Tome 1 :1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
- Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Foucault Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1963.
- Foucault Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Fresán Rodrigo, *Historia argentina*, Barcelone, Anagrama, 2003.
- Fuentes Carlos, *Cervantes ou la critique de la lecture*, Paris, L'Herne, 2006.
- Fuentes Carlos, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Fuentes Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, coll. "Cuadernos de Joaquín Mortiz", 1969.
- Fukuyama Francis, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Paris, Flammarion, 1992.
- García Canclini Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Madrid, Grijalbo, 1993.
- Gerard André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989.

- Ginzburg Carlo, *Le fil et les traces*, Lagrasse, Verdier, 2010.
- Gironde Michel, *Carlos Fuentes, entre hispanité et américanité*. Paris, L'Harmattan, 2011.
- Glissant Edouard, *Poétique de la relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, NRF, 1990.
- Greenberg Clement, *Arte y Cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Hegel G. W., *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Vrin, J. Gibelin, 1963.
- Henriksen Zheila, *Tiempo Sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Madrid, Editorial Pliegos, Serie Valoración Múltiple, 1992.
- Huxley Aldous, *L'art de voir*, Paris, Payot, 1990.
- James Héctor, *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Madrid, Ed. Fundamentos, Espiral Hispanoamericana, 2001.
- Jenny Laurent. *L'expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Kundera Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- Lukacs Georges, *Le roman historique*, trad. Robert Saille, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2000.
- Liotard Jean-François, *La condition postmoderne, rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- Manguel Albert, *Histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 2000.
- Michaud Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- Morel Jean-Pierre, *Le Procès de Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1998.
- Ortega y Gasset José, *Historia como sistema*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958.
- Pageaux, Daniel-Henri, *La lyre d'Amphion. De Thèbes à l'Havane, pour une poétique sans frontières*, Saint Étienne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Pageaux Daniel-Henri, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 2006.
- Pageaux, Daniel-Henri, *Sous le signe de Vertumne. Expérience poétique et création littéraire*. Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve, Paris, 2003.
- Perret Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992.
- Pitol Sergio, *El arte de la fuga*, Barcelone, Anagrama, 1997.
- Pozuelo Yvancos José María, *Poética de la ficción*, Editorial Síntesis, Colección Teoría de la literatura y literatura comparada, Madrid, 1993.
- Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

- Raoul-Rochette M., *Mémoire sur les représentations figurées du personnage d'Atlas*, Paris, Paul Renouard, 1835.
- Ricœur Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.
- Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Ricœur Paul, *La métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.
- Ricœur Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985.
- Riffaterre Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1979.
- Saïd Edward, *El mundo, el texto y el crítico*, Buenos Aires, Debate, 2004.
- Saïd Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1980.
- Sartori Giovanni, *Homo Videns: televisione e post-pensiero*, Laterza, Rome et Bari, 1997.
Édition espagnole: *Homo Videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Santillana-Taurus, 1998.
- Sartre Jean Paul, *Critique de la raison dialectique (tome II), L'intelligibilité de l'Histoire*, (inachevé), Paris, Gallimard, 1985.
- Sartre Jean Paul, *Situations I, essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947.
- Singler Christoph, *Le roman historique contemporain en Amérique Latine. Entre mythe et ironie*. Paris, L'Harmattan, 1993.
- Solotarevsky Mirna, *Literatura y paraliteratura*, Baltimore, Hispamérica-Maryland University, 1988.
- Souza Raymond D., *Historia en la novela hispanoamericana*, Bogotá, Tercer Mundo editores, 1988.
- Starobinski Jean, *La relation critique, l'oeil vivant II*, Paris, Gallimard, Coll. Le chemin, 1970.
- Starobinski Jean, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974.
- Thoveron Gabriel, *Deux siècles de paralittératures*, Liège, Editions du Céfal, 1996.
- Steiner George, *What is comparative literature ?*, Clarendon, Oxford University Press, 1995.
- Todorov Tzvetan, *Les morales de l'histoire*, Paris, Hachette Littératures, 1997.
- Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Valéry, Paul, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, 1973.
- Valéry, Paul, *Littérature*, Paris, Gallimard, 1930.

Valéry Paul, *Regards sur le monde actuel, et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945.

Verrier Jean, *Tzvetan Todorov, du formalisme russe aux morales de l'Histoire*, Paris, Ed. Bertrand-Lacoste, 1995.

Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

Warburg Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, II-I*, ed. M. Warncke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

Warburg Aby, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003.

Yates Frances, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Yves Jean et Tadié Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1999.

Articles, Compilations, Actes, Catalogues

Ainsa Fernando, « La invención literaria y la 'reconstrucción' histórica », in *Histoire et Imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, *Amérique*, Cahiers du Criccal, No 12., 1993.

Bessière, Jean et Daros Philippe (Ed.), *Instaurer la mémoire, Con un racconto di Daniele Del Giudice, Sous projet N. 5 : Mémoire, culture, mythes et textes fondateurs*, Roma, Bulzoni Editore, 2005.

Bessière Jean, « Achronie, littérature du XX^e siècle, instauration de la mémoire » in Bessière Jean et Daros Philippe [Ed.], *Instaurer la mémoire*, Roma, Bulzoni Editore, 2005.

Bessière Jean (comp.), *Études romanesques, Modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Lettres Modernes, 1994.

Boccino Adriana, « Prensa clandestina de Rodolfo Walsh : la escritura del « territorio cercado » », in Ma. Celia Vásquez y Sergio Pastormerlo (comp.), *Literatura Argentina, perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002.

Borderie Roger et Ronse Henri (éd.), *Obliques, littérature – théâtre*, No. 3 : *Kafka*, Paris, Editions Borderie, 1973.

Brohm Jean-Marie et Uhl Magali « Entretien avec Paul Ricoeur », dans [<http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur1.php>]

Cáceres Béatrice (dir.), *Exils et créations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Calabrese Elisa T., *et al.*, *Itinerarios entre la ficción y la historia, transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires, Grupo editorial latinoamericano, Colección Temas, 1994.

Cammaert Felipe, *Mémoire, représentation, fiction : l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, Thèse Langues, littératures et civilisations romanes [Portugais] et Littérature générale et comparée, Université Paris X, 2006.

Cortázar Julio, « Notas sobre la novela contemporánea » (1948), en *Obra crítica / 2*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Cortázar Julio, « Realidad y literatura en América Latina » (1948), *Obra crítica / 3*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Danto Arthur, « El final del arte », en *El paseante*, N. 22-23, 1995.

Detienne Marcel, *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil, 2000.

Didi-Huberman Georges, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras ?*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía et Tf Éditeurs, 2010.

Didi-Huberman Georges, « Devant le pan : devant le temps. Souveraineté de l'anachronisme », in Jacques Neefs (dir.), *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

Fernández José Benito, « La creación como juego. Entrevista con Gonzalo Suárez », *Quimera*, No. 34, 1983.

Fuentes Carlos, « Des visions pleins les yeux », in Claude Fell et Jorge Volpi (dir.), *L'Herne* (« Fuentes »), Paris, Editions de l'Herne, 2006.

Genette Gérard, « La question de l'écriture », dans Roland Barthes *et al.*, *Recherche de Proust*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

Henric Jacques, « La cicatrice de l'inoubliable », in *Éthique, esthétique, politique, Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, Actes Sud, 1997.

Henric Jacques, « Ne laissons pas les morts enterrer les vivants » in Françoise Docquier et François Piron (dir.), *Image et politique, actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie*, Arles, 1997.

Kelman David, « Introduction: Walter Benjamin in Latin America », *Discourse* Vol. 32, N.1, Detroit, Wayne State University Press, Hiver 2010.

- Koerner Joseph Léo, « Introduction », dans Aby Warburg, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003.
- Kristeva Julia, *et al.*, *Le plaisir des formes*, Centre Roland-Barthes/Institut de la pensée contemporaine, Paris, Seuil, 2003.
- Lejeune Philippe, « Journal et mémoire », in Monique Léonard (dir.), *Mémoire et écriture*, Actes du colloque Université de Toulon et du Var, 12 et 13 mai 2000, Paris, Honoré Champion Ed., coll. Babeliana n°6, 2003.
- Louviot Miriam, « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures post-coloniales », in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Actes du XXXII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Saint-Étienne, 8-10 septembre 2004, France, Université de Saint-Étienne, 2005.
- Martín-Barbero Jesús, « Globalización comunicacional y descentramiento cultural », *La dinámica global/local*, Buenos Aires, CICCUS/La Crujía, 1999.
- Montiel Edgar, « América en las utopías políticas de la modernidad », in *Cuadernos Americanos*, num. 115, Mexico, UNAM, 2006.
- Ouellet Pierre *et al.* (dir.), *Identités narratives, mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2002.
- Pageaux Daniel-Henri, « Propositions pour une théorie en littérature comparée : la notion de modèle », *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- Pageaux Daniel-Henri, « Roman et histoire : l'écriture du passé est-il un 'art de l'éloignement' ? », in Jean Bessière et Judit Maár (dir.), *Cahiers de la Nouvelle Europe*, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, n° 3. Paris, L'Harmattan, 2005.
- Paz Octavio, « Poesía e historia », *La casa de la presencia. Obras completas I*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Rabau Sophie, « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », in Ripoll Ricard (dir.), *L'écriture fragmentaire, théories et pratiques*. Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Coll. Études, 2002.

Rama Angel, « El boom en perspectiva », in Angel Rama (éd.), *Más allá del boom: Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.

Riot-Sarcey Michèle, « Penser l'histoire avec Benjamin », in Bernd Witte (dir.), *Topographies du souvenir, « Le livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

Ripoll Ricard (dir.), *L'écriture fragmentaire, théories et pratiques*. Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Collection Études, 2002.

Sánchez Perlosio Rafael, *Cárcel y destino*, discours prononcé lors de la réception du Prix Cervantes 2004, version pdf., dans
 [www.uah.es/universidad/premio_cervantes/documentos/discurso_ferlosio.pdf].

Saramago José, « Entre le narrateur omniscient et le monologue intérieur : Faut-il retourner à l'auteur ? » in Töstösy de Zepetnek Steven *et.al.*, *La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999.

Sosnowski Saúl (éd.), *Lectura crítica de la literatura americana, actualidades fundacionales*, tomo IV, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997.

Troya M.F., « Montaje y memoria. U-NI-TY de Michael Schmidt a través del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg », in M.F. Troya (éd.), *Arte y memoria*, Actas del Coloquio Encuentros de la razón incierta, Vol. I, Quito, Cinememoria, 2008.

Van Reijen Willem, « Expériences du seuil chez Benjamin et Heidegger », in Bernd Witte (dir.), *Topographies du souvenir, « Le livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

Virilio Paul, « Des apparences à la trans-apparence », *Éthique, esthétique, politique, Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, Actes Sud, 1997.

Walsh Rodolfo, « Lettre ouverte d'un écrivain à la Junte Militaire – extraits », dans *Cultures & Conflits, Inédits de Regards sur l'entre deux*, 2008, [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2007. [URL : <http://conflits.revues.org/index2117.html>].

Yurkievich Saúl, « Para un mejor conocimiento de *Rayuela* », in Julio Cortázar, Julio Ortega, Saúl Yurkievich, (dir.), *Rayuela*, édition critique, España, Colección Archivos, 1991.

Fiction, poésie

Borges, Jorge Luis, « Emma Zunz », *Ficciones*, Bogotá, Oveja Negra, 1980.

Borges Jorge Luis, « El Sur », *Obras Completas I, 1923 - 1949*, Barcelone, Emecé editores, 1989. Edition française : trad. R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye, dans *Borges, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993.

Borges Jorge Luis, *Historia universal de la infamia* (1935), Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Cortázar Julio, « Apocalipsis de Solentiname », *Alguien anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1984.

Cortázar Julio, *Cuentos Completos / I*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, edición crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich (dir.), España, Colección Archivos, 1991.

Sánchez Ferlosio Rafael, *El Jarama* (1955), Madrid, Planeta deAgostini, 1999.

Vila-Matas Enrique, *Bartleby y compañía*, Barcelone, Anagrama, 2000.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

Adorno T.W., 8, 108, 149, 574
Ainsa Fernando, 84, 87, 579
Allende Isabel, 460
Allende Salvador, 5, 34, 40
Ammar Majar Musa, 200
Apollinaire Guillaume, 135
Aristote, 24, 110, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 183,
267, 409, 502
Arlt Roberto, 75, 151, 159, 204, 352, 367, 395, 411,
425, 427, 429, 433, 435, 437, 438
Artaud Antonin, 297, 298, 299, 306, 310, 316, 322
Auster Paul, 99, 170
Avelar Idelber, 238, 239

B

Bachelard Gaston, 48, 84
Bakhtine Mikhail, 48, 208, 408
Balzac Honoré de, 228
Baricco Alessandro, 170
Barnes Julian, 270
Barthes Roland, 74, 81, 82, 83, 97, 131, 304, 361, 441,
442, 443, 449, 498
Bataille Georges, 149, 339
Baudelaire Charles, 16, 20, 297, 321
Baudrillard Jean, 200
Bauman Zygmunt, 8, 435, 436
Beckett Samuel, 159, 170, 217, 360, 395, 399

Benjamin Walter, 9, 12, 13, 14, 15, 18, 31, 32, 35, 43,
86, 87, 90, 96, 97, 107, 108, 113, 121, 123, 124, 125,
128, 134, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 149,
152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 163,
164, 167, 189, 191, 213, 217, 228, 229, 248, 273,
275, 287, 322, 331, 332, 333, 336, 339, 352, 353,
354, 356, 370, 382, 407, 499, 501, 509
Berger John, 189, 190, 200, 201
Bergson Henri, 35, 178, 179, 184, 187, 189, 190, 192,
197, 200, 209, 287, 294, 313, 502, 503
Bessière Jean, 88, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 299,
311, 313, 358, 442, 451, 452, 481, 484, 498
Bioy Casares Adolfo, 9, 12
Blanchot Maurice, 63, 67, 81, 85, 253, 279
Bloch Ernst, 83, 88, 97, 101
Borderie Roger, 38
Borges Jorge Luis, 8, 13, 19, 20, 21, 29, 38, 42, 44, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 59, 61, 63, 74,
75, 79, 80, 86, 98, 122, 133, 150, 156, 170, 173, 175,
178, 179, 180, 189, 195, 196, 197, 199, 204, 222,
226, 246, 247, 248, 252, 269, 274, 290, 366, 386,
399, 404, 405, 409, 419, 423, 424, 426, 429, 435,
446, 447, 449, 459, 460, 483, 485, 495, 511, 513
Bourdieu Pierre, 11
Bratosevich Nicolas, 306
Brecht Bertolt, 217, 249, 331, 364, 365, 366, 368, 369,
374, 375, 382, 395, 399

C

Calvino Italo, 76, 80
Cammaert Felipe, 194, 195, 235, 236, 237, 238, 239,
243, 245, 248, 272, 273
Canetti Elias, 321
Capote Truman, 359
Carcamo Silvia, 112
Carpentier Alejo, 56, 88, 376, 398
Carrol Lewis, 118
Castro Fidel, 39
Celan Paul, 146
Cervantes Miguel de, 111, 121, 122, 222, 260, 285,
290, 328, 344, 420, 424, 427, 429, 444, 509, 513
Champeau G enevi ve, 260
Cobas Carral Andrea, 135, 454, 455, 456, 458
Cocteau Jean, 135
Coelho Paulo, 445, 460
Coetzee J.M., 513
Cohn Dorrit, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 82, 87,
123, 141, 186, 253, 267, 268, 270, 276, 277
Cortázar Julio, 27, 28, 29, 31, 40, 85, 141, 170, 173,
241, 242, 361, 383, 384, 385, 386, 388, 446, 447,
453, 459, 460, 461
Cuadros Ricardo, 316

D

Dahlmann Juan, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 54, 55, 61,
62, 79, 86, 87
Dámaso Martínez Carlos, 95
Darío Rubén, 22, 366, 446, 450

Daros Philippe, 240
Darwin Charles, 400, 401, 402, 409
De Certeau Michel, 48, 88
de Man Paul, 248, 250, 251, 253, 255, 256, 259, 262,
280, 287, 301, 302, 322
de Staël Mme., 267
Deguy Michel, 154
Delgado Sergio, 332, 334, 336
Demtez Peter, 73
Derrida Jacques, 79, 80, 97, 248, 250, 251, 252, 253,
254, 255, 256, 259, 261, 262, 280, 287, 298, 301,
302, 306, 308, 309, 310, 312, 323, 342
Descartes R en , 100, 101, 144, 150, 367, 423, 495
Díaz-Polanco Hector, 8, 9
Dickens Charles, 228
Diderot Denis, 228
Didi-Huberman Georges, 35, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 221, 224, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 396,
397, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 419, 430,
431, 432, 433, 434, 504, 505
D obling Alfred, 71
Donoso José, 40, 453
Donoso Pareja Miguel, 272

E

Echevarría Ignacio, 162
Echeverría Bolivar, 17, 18, 19, 121, 142, 143, 147, 148,
153, 156, 157
Eco Umberto, 247
Eliade Mircea, 409
Eliot T.S., 103, 104, 116, 413

Elmore Peter, 193

Ercilla Alonso, 366

Espejo Eugenio, 22

F

Faulkner William, 98, 235

Faverón Patriau Gustavo, 135, 162

Fell Claude, 255

Fernández Macedonio, 23, 51, 65, 192, 249, 305, 345,
352

Flaubert Gustave, 269, 270, 271, 284, 328, 499

Fornet Jorge, 217

Foucault Michel, 17, 51, 76, 243, 244, 246, 249, 298,
299, 324, 342, 404, 405, 419, 420

Fra Angelico, 203, 224, 230, 232, 233, 244, 400

Franco Francisco, 14, 40, 66, 112, 232, 286, 445

Fresán Rodrigo, 12, 449

Freud Sigmund, 174, 176, 177, 178, 179, 197, 400

Fuentes Carlos, 14, 28, 31, 40, 41, 67, 88, 255, 322,
409, 419, 420, 421, 422, 424, 434, 453

Fukuyama Francis, 9, 18, 108

G

García Lorca Federico, 40, 168

García Márquez Gabriel, 88, 98, 405

Garibotto Verónica, 135, 454, 455, 456, 458, 469

Gelman Juan, 24

Genette Gérard, 267, 304, 305, 306

Ginzburg Carlo, 16, 432

Gironde Michel, 409, 419, 424

Glissant Edouard, 2, 16, 19, 25, 163, 409, 410, 411,
412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 420

Godard Jean-Luc, 419, 421

Gombrowicz Witold, 65, 483, 485, 489, 490

González Alvarez José Manuel, 332, 333, 336, 382

Goya Francisco, 397, 399

Gramsci Antonio, 40

Guevara Ernesto *Che*, 124

H

Habermas Jurgen, 154

Hals Frans, 145, 146, 147

Hamburger Kate, 73

Hamon Philippe, 146

Hegel G.W.F., 81, 108, 121, 122, 287

Heidegger Martin, 147, 354

Hemingway Ernest, 103, 219, 220

Henric Jacques, 297, 298, 299, 316

Hernández José, 40, 65, 75, 163, 422, 429, 435, 449

Hesse Herman, 157, 399

Hitler Adolf, 13, 140, 144, 159, 205, 222, 306, 307, 337,
351, 352, 366, 374, 375, 376, 381

Hobbes Thomas, 243

Huet Pierre-Henri, 267

Huidobro Vicente, 135

Husserl Edmund, 147

Huxley Aldous, 186, 187, 189

I

Ionesco Eugène, 256, 259

J

Jakobson Roman, 219, 220, 367

Jankélévitch Vladimir, 181, 185

Joyce James, 22, 56, 93, 117, 235, 245, 367, 381, 441

K

Kafka Franz, 28, 30, 36, 38, 84, 97, 122, 159, 205, 222,
253, 256, 279, 306, 307, 321, 322, 327, 328, 337,
345, 351, 352, 366, 367, 374, 375, 376, 381, 397,
398, 399, 402, 514

Kelman David, 142

Kiefer Anselm, 146, 147

Kieslowski Krzysztof, 264

Klee Paul, 134, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149,
152, 153, 155, 160, 166, 167, 395, 403, 404, 501,
509

Kluge Joachim, 222, 352

Kundera Milan, 252, 262, 263, 299, 513

L

Lautréamont Comte de, 321

Lejeune Philippe, 295

Léonard Monique, 295

Lévi-Strauss Claude, 169

Lévy Primo, 26

Lobo Antunes António, 194, 235

Lorente-Murphy Silvia, 205

Louviot Miriam, 139

Lugones Leopoldo, 75, 429, 437

Lukacs Georg, 55, 56, 74

Lyotard Jean-François, 9, 14, 81, 252

M

Magny Claude-Edmonde, 55, 56

Mallarmé Stéphane, 187, 189, 321

Man Ray, 395

Manguel Albert, 75

Mann Thomas, 253, 277, 323

Manzoni Celina, 449, 450

Marinetti Filippo Tommaso, 137

Maristain Monica, 445

Martí José, 22, 348, 426

Martín Navarro Alvaro, 154

Marx Karl, 316

Matus Alvaro, 171

Maupassant Guy de, 174

Michaud Philippe-Alain, 403, 405, 406

Miro Joan, 140

Montesquieu, 228

Morel Jean-Pierre, 256

Moreno Fernando, 317

N

Nadeau Maurice, 74, 81, 82, 131, 336, 441, 442, 443

Neruda Pablo, 448

Nietzsche Friedrich, 158, 159, 166, 298, 376, 408

O

Onetti Juan Carlos, 40, 98, 453

Ortega y Gasset José, 48, 57, 59

Orwell George, 248

P

Pageaux Daniel-Henri, 15, 36, 88, 101, 226, 416

Palacio Pablo, 36, 68, 97, 395

Papasquiaro Mario Santiago, 5, 159, 337, 361

Parra Nicanor, 5, 366, 395, 446

Paz Octavio, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 67, 77, 134, 135, 138, 330, 337, 383, 444,
456, 457

Paz Soldán Edmundo, 135

Pérez Reverte Arturo, 460

Perón Isabel, 23

Perret Catherine, 31, 189

Picasso Pablo, 137, 140

Pinochet Augusto, 14, 17, 23, 40, 41, 299, 315

Pitol Sergio, 288, 289

Platon, 172, 173, 174, 176, 177, 183, 216, 502

Poe Edgar Allan, 21, 298, 305

Polibio, 121, 122

Pollock Jackson, 232

Poma de Ayala Guaman, 22

Poniatowska Elena, 312

Poulet Georges, 322

Proust Marcel, 20, 103, 191, 194, 228, 235, 251, 252,
304, 305, 306, 323, 367, 419

R

Rabau Sophie, 294

Rabelais François, 225

Rama Angel, 29, 39, 453, 461

Rancière Jacques, 8, 11, 13, 20, 21, 28, 37, 396

Raoul-Rochette Desiré, 407

Rembrandt van Rijn, 145, 146, 147

Richter David F., 12

Ricœur Paul, 35, 54, 55, 60, 61, 73, 146, 150, 181, 182,
183, 184, 192, 193, 198, 502, 503

Rimbaud Arthur, 189, 297, 316, 321, 395, 404

Riot-Sarcey Michèle, 353, 354

Roa Bastos Augusto, 133

Rodó José Enrique, 22

Ronse Henri, 38

Rulfo Juan, 26, 30, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402,
403, 404, 405, 443, 444, 445, 447, 449, 450, 484,
510

S

Sade Marquis de, 228

Saïd Edward, 39

Salles Georges, 229

Sánchez Ferlosio Rafael, 28, 111, 112, 115, 121, 260,
465

Sánchez Mazas Rafael, 32, 33, 112, 113, 114, 115, 153,
158, 160, 161, 165, 168, 257, 258, 265, 268, 271,
276, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289,
290, 291, 293, 322, 327, 328, 366, 371, 372, 373,
374, 411, 412, 413, 414, 448, 465, 466, 469, 474,
475, 476, 477, 488

Sarmiento Faustino, 65, 75, 136, 342, 398, 402, 422,
423, 429, 435

Sartori Giovanni, 39
Sartre Jean-Paul, 74, 75, 76, 77, 81, 84, 85, 86, 96, 109,
110, 111, 114, 256, 496
Saxl Fritz, 406
Sebald W.G., 513
Shakespeare William, 56, 226
Simon Claude, 194, 235
Solotarevsky Myrna, 210, 218
Souza Raymond D., 59
Starobinski Jean, 15, 32, 34
Stendhal, 228
Suárez Gonzalo, 23, 31, 266

T

Tadié Jean-Yves et Marc, 175, 176, 177, 178, 179, 180
Todorov Tzvetan, 57, 96, 208, 230, 280, 426
Tolstoï Léon, 67, 68
Tournier Michel, 174, 407, 408
Trapiello Andrés, 285, 475
Tretiakov Sergei, 217, 331, 335, 368, 369, 382
Troya M.F., 338, 339, 401, 403, 406
Twain Marc, 459

V

Valéry Paul, 68, 69, 70, 71, 75, 81, 82, 170, 171, 187,
189, 297, 304, 313, 443, 444
Van Reijen Willem, 354

Vargas Llosa Mario, 29, 40, 41, 88, 98, 103, 133, 223,
236, 240, 266, 267, 376, 453
Vargas Vergara Mabel, 295
Velásquez Diego, 419
Veyne Paul, 83, 84
Videla Jorge Rafael, 14, 23
Vila-Matas Enrique, 449, 450, 452
Virilio Paul, 187
Volpi Jorge, 255, 420
Voltaire, 84, 228

W

Walsh Rodolfo, 24, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 102, 126,
131, 433
Warburg Aby, 36, 331, 333, 338, 339, 340, 382, 396,
400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 416,
417, 418, 425, 429, 433, 438, 510, 511, 513
Warhol Andy, 107
White Hayden, 59, 60
Williams Raymond, 101, 200
Wittgenstein L.J.J., 200, 381
Woolf Virginia, 235

Y

Yourcenar Marguerite, 294
Yurkievich Saúl, 241

SOMMAIRE

INTRODUCTION	2
CHAPITRE I	38
L'HISTOIRE, LES TEMPS...	38
1. LITTERATURE ET HISTOIRE	39
1.1 BORGES, L'ENTRE-DEUX DE LA POESIE ET DE L'HISTOIRE	44
1.2 L'INCARNATION DE LA POESIE ET LA NATURE DU TEMPS INCARNE	54
2. ROMAN HISTORIQUE ET HISTORIOGRAPHIE	64
2.1 QUE PEUT DIRE LA LITTERATURE QUE NE PEUT PAS DIRE L'HISTOIRE ?	67
2.2 RICARDO PIGLIA OU L'ALTERITE DE LA LITTERATURE	79
2.3 LE CHRONIQUEUR, L'AUTRE HISTORIEN	86
3 LITTERATURE, POLITIQUE ET HISTOIRE	92
3.1 Y-A-T-IL UNE HISTOIRE ? IL ETAIT UNE FOIS...	92
3.2 L'HISTORIEN CONSERVATEUR ET LE BESOIN D'INTERPRETER AUTREMENT	104
3.3 LE RENDEZ-VOUS MANQUE DECLENCHE L'ENIGME DE L'HERITAGE	108
4. L'ANGE DE L'HISTOIRE QUI DEFIE LE PROGRES	121
4.1 L'ESPACE DE LA CONTESTATION COMME ESPACE DE LA SUSPICION : LE POLITIQUE PEUT ETRE REEL OU NON	125
4.2 LES <i>DETECTIVES SAUVAGES</i> : LE CHOIX DE LA DEFAITE RESSEMBLE AU CHOIX DU MENSONGE	134
4.3 <i>RESPIRATION ARTIFICIELLE</i> ET « SI J'ETAIS MOI-MEME LE SOMBRE HIVER »	139
4.4 L'ECART DU VRAI ET DU REEL	147
CHAPITRE DEUX	169

MEMOIRE, IMAGES ET MONTAGES **169**

1 ESPACE, TEMPS, ECRITURE DANS LA NOTION DE MEMOIRE **170**

1.1 L'ESPACE, LE TEMPS, LA DUREE 173

La mémoire chez Platon et Aristote 173

Freud, la valeur du souvenir dans la notion de mémoire 176

Trois traditions sur la notion de durée 179

1.2 MEMOIRE ET IMAGE. LITTERATURE ET ECRITURE 186

Penser (imaginer) le monde dans la diversité des temps 186

Penser le monde vrai et faux à la fois 189

La mémoire comme sujet littéraire 194

L'artifice, les comment de la mémoire 198

2 MEMOIRE, DUREE ET FICTION **200**

2.1 LIRE DANS LA DUREE, ECRIRE DANS LA DUREE 201

Lire dans la durée 201

Écrire dans la durée 205

Anachronismes : mémoire et montage temporel 206

Les lettres, anachronismes 210

Correspondances de fins de parties 214

Les lettres de ou vers l'avenir 217

Écrire et lire dans la durée 223

Ossorio ou l'écrivain transtemporel 226

Renzi, l'écrivain mémoire de l'écrivain 232

2.2 MEMOIRE, PRINCIPE STRUCTURANT DE LA FICTION 235

« La vie intérieure » du personnage 237

La simultanéité 239

Le lecteur qui devient auteur	245
3 LA MEMOIRE EST L'IMAGINATION	250
3.1 IMAGINATION ET OUBLI	250
Ecrivains malheureux	250
Imagination et oubli : mettre en scène l'impossible	255
« Le réel », le bancal, en tant que leitmotiv	257
Le prisme dense de la mémoire	261
3.2 IMAGINATION ET SOUVENIR	266
Il n'y a que du faux vrai	266
L'emprunt du fantôme	271
Les noms du souvenir	275
Les temps du souvenir	280
3.3 SOUVENIR, TEMOIGNAGE, DOCUMENT	284
Le bureau du personnage Cercas	284
Les oignons de Pitol	288
La queue de poisson, ou sur l'écoute des autres	291
4 CORPS, MEMOIRE, ECRITURE	294
4.1 LES CORPS	297
Les corps témoins, les corps allégoriques	297
Les corps absents	299
Les corps meurtris, les mots meurtris	301
Les sens du corps	310
4.2. L'INOUBLIABLE, L'IMPOSSIBLE	312
La poésie inutile et incontournable	312
La figuration impossible	315
	592

L'inoubliable	319
Le sens de l'écriture	321
CHAPITRE TROIS	326
POUR UNE NOUVELLE POETIQUE DE LA FICTION	326
1. LE DOCUMENT : DU MONTAGE ET DE LA CITATION DANS <i>RA, SDS</i> ET <i>LDS</i>	327
1.1 LE MONTAGE DU DIVERS, UN PROCEDE CONTEMPORAIN	331
Le montage et la question du genre	331
Le montage, la tradition et la narration	333
Le montage comme outil de connaissance	338
1.2. LE ROMAN COMME ARCHIVE DOCUMENTAIRE	342
L'écriture et la citation	342
Des personnages, des auteurs, des lecteurs	349
Écrire l'histoire..., écrire la fiction	352
Voix, documents : témoignages des « vaincus »	358
1.3. LE MONTAGE ET LA NARRATION DE FICTION	364
L'ostranenie. Brecht et la fiction	364
L'ostratenie comme distanciation	367
La (non-)citation du document brut	369
Le document, le fragment, la finitude	374
1.4 AUX FRONTIERES DE L'ECRIURE DE FICTION	381
L'infini, l'insuffisant, le dissemblable	381
Le témoignage et les limites du langage	386
2 LA NARRATION ET L'ORIGINE: LE ROMAN EN TANT QU'ATLAS	395
2.1. L'UNICITE	395
	593

La solitude de l'Atlas et le dissemblable	396
Comment porter le monde sur son dos ?	400
L'Atlas et la narration	406
L'origine non universelle	416
2.2 MIGRATION ET ATLAS	429
3 DES VALEURS ET FINALITES DE LA LITTERATURE	440
3.1 DE LA TRADITION, DE L'UNIVERSEL ET DU NON UNIVERSEL	440
De l'universel, du local, du « provincial »	440
Questions de générations	447
Le roman contemporain	452
3.2 LE NON LIEU DE LA LITTERATURE	462
Le récit manqué	462
Le roman paradoxal	467
3.4 LE HEROS ET L'AMITIE. LA PLACE DU LECTEUR	472
3.5. LES FINALITES DE LA LITTERATURE	478
L'insuffisance comme finalité	478
Le conflit, la crise, la défaite	485
De l'inutilité de la littérature	488
CONCLUSION	494
ANNEXES	515
BIBLIOGRAPHIE	566
INDEX DES NOMS DE PERSONNES	584

Titre : *Entre Histoire et mémoire. Un aspect du roman espagnol et hispano-américain à l'aube du XXI^e siècle (R. Piglia, R. Bolaño, J. Cercas)*

Résumé :

Les détectives sauvages, *Respiration artificielle* et *Les Soldats de Salamine*, de Bolaño, Piglia et Cercas, mettent en avant trois questions: **1.** Le roman est un objet historique, en tant que document et en tant que dispositif du discours. **2.** L'écriture de fiction, l'écriture romanesque, la fabrication des romans ne peut se faire sans recourir à la mémoire. **3.** La relation conflictuelle entre réel et fiction constitue le terrain de développement du récit contemporain. Le premier chapitre part d'une réflexion sur le rapport entre littérature et Histoire en Amérique Latine et en Espagne ; suit une réflexion sur le concept d'Histoire et le rôle de l'historien dans la littérature, une étude sur les rapports entre le narrateur et l'objet de sa narration, et finalement une analyse sur la littérature en tant que *transgression*. Dans le deuxième chapitre nous traitons la notion de mémoire en relation avec l'imaginaire ; étudiant les notions de durée et d'image chez Platon, Aristote, Freud, Bergson et Ricœur. Suit une analyse sur les tensions entre écriture, souvenir et imagination. Nous nous occupons du document et de la fiction en étudiant le rôle des personnages *écrivains*, de la mémoire en tant qu'imagination, et du rapport entre le corps et la mémoire chez ces auteurs. Le troisième chapitre pose la question d'une nouvelle poétique de la fiction par une étude de la notion d'*ostranenie* de Brecht, ainsi que sur les limites de l'écriture de fiction à travers les notions d'origine, d'infini, d'insuffisant et du dissemblable. Pour finir, une réflexion sur les notions de local, d'universel, du récit manqué, et de l'inutilité de la littérature. Toutes ces notions sont traitées par des analyses ponctuelles des trois romans étudiés.

Mots clés : Histoire, mémoire, fiction, montage, politique, réel.

Title: *Between history and memory. An aspect of the Spanish and Hispano-american novel at the dawn of the 21st century (R. Piglia, R. Bolaño, J. Cercas)*

Summary of Thesis:

In *The Savage Detectives*, *Artificial Respiration*, and *Soldiers of Salamis*, Bolaño, Piglia et Cercas highlight three questions: **1.** The novel is a historical object, both as a document and as a mechanism of discourse. **2.** Fiction, novel writing, the construction of novels, cannot take place without recourse to memory. **3.** Conflict between reality and fiction is the area where contemporary narrative is developing. The starting point of the first chapter is a reflection about the relationship between literature and history in Latin America and Spain; followed by a reflection on the concept of history and the role of the historian in literature, a study on the relationships between the narrator and the object of his or her narration and finally an analysis of literature as *transgression*. In the second chapter we deal with the notion of memory and its relationship with the imaginary; the concepts of the duration and image from Plato, Aristotle, Freud, Bergson and Ricœur underpin this analysis. This is followed by an analysis of the tensions between writing, memory and imagination. We examine archives and fictional works to assess the role of writers as fictional characters, memory as imagination, the relationship between the body and memory in the work of these three writers. The third chapter poses the question of whether there exists a new poetics of fiction by studying Brecht's concept of *ostranenie* as well as the limits inherent in fiction because of the concept of origin, the infinite, the insufficient and the different. To conclude, there is a reflection on notions of local, universal, the failed novel and the uselessness of literature. All these notions are considered through specific references to the three novels under study.

Key words: History, memory, fiction, montage, politics, real.

Littérature Générale et Comparée

ED120 Ecole Doctorale Littérature Française et Comparée

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / 17, rue de la Sorbonne / 75230 Paris Cedex

mél : ed120@univ-paris3.fr / Tél. : 01 40 46 28 85 / Fax : 01 40 46 28 93