



HAL
open science

Liberté et contrainte dans l'oeuvre romanesque le Leo Maslíah

Raul Caplan

► **To cite this version:**

Raul Caplan. Liberté et contrainte dans l'oeuvre romanesque le Leo Maslíah. Littératures. Université d'Angers, 2014. tel-02057054

HAL Id: tel-02057054

<https://shs.hal.science/tel-02057054v1>

Submitted on 7 Mar 2019

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

2014-2015

Habilitation à Diriger des Recherches

Liberté et contrainte dans l'œuvre romanesque de Leo Masliah

Caplán Raúl |

Tuteur : M. Erich Fisbach |

Membres du jury :
Fisbach, Erich
Giraldi Dei-Cas, Norah
González, Cecilia
Hanaï, Marie-José
Heymann, Catherine
Mogin-Martin, Roselyne

Université d'Angers
Soutenue publiquement le :
8 novembre 2014

Je souhaite exprimer mes remerciements à celles et ceux qui m'ont soutenu ou accompagné tout au long de ces années :

À Aurora Delgado, parce qu'elle a accepté que je sois un Directeur Adjoint du Département d'Espagnol « à mi-temps » pendant deux ans ; et surtout parce qu'elle a relu avec patience et minutie ce travail, à la recherche de la moindre coquille, maladresse ou de mes quelques hispanismes opiniâtres.

À Erich Fisbach, qui a accepté de m'accompagner dans mon projet de HDR, qui m'a encouragé à persévérer dans de nombreux moments de doute et avec qui je navigue depuis quelques lustres en terres angevines.

À Catherine Heymann, qui aux débuts de ma carrière a su m'éclairer et me pousser dans la voie de la recherche et de l'enseignement.

À Marie-Lucie Copete et Isabelle Reck, anciennes collègues de l'Université Nancy2 qui m'ont appris que l'amitié et le travail ne sont pas incompatibles, et que la recherche n'a de sens que lorsqu'elle est faite au sein d'un collectif.

Aux collègues du Département d'Espagnol, du 3L.AM. et de l'UFR LLSH qui se sont intéressés à mon travail, m'ont soutenu à différents moments et ont suivi l'avancement de ma recherche.

Aux étudiants de la 3^e année de la Licence LLCE qui m'ont permis de « tester » certaines de mes hypothèses concernant l'œuvre de Leo Masliah.

À ma mère, souvent sollicitée pour me trouver des livres et/ou des articles en Uruguay et qui l'a toujours fait avec rapidité, efficacité et amour.

À mon père, ou plus précisément *a lo que de él queda en mí* : l'amour pour la littérature, le goût des autres.

À mon frère, malgré la distance.

À mes enfants et beaux-enfants, qui ont accepté de respecter un calme relatif aux abords de mon bureau pendant mes cogitations.

Aux amis qui, à différents moments, m'ont permis de m'*exiler* chez eux pour rédiger ce travail dans de bonnes conditions : Christophe et Muriel Renou, Albert et Michèle Mahé, Sandra Hernández.

À ma femme parce qu'en disant « oui » à la Mairie elle a accepté de vivre avec un enseignant-chercheur sans soupçonner tout ce que cela supposait en week-ends gâchés...

À Leo Masliah, qui m'a facilité certains de ses ouvrages épuisés et dont les textes m'ont donné de grands moments d'hilarité en solitaire.

Introduction

« Por definición la obra de Masliah no admite explicaciones¹. »

¹ Gloria Salbarrey, «LEO MASLÍAH X 2. La cláusula del vaso», *El País digital*, 19/04/2013. (<http://www.elpais.com.uy/cultural/la-clausula-del-vaso.html>). Page consultée le 19/07/2013)

En 1980, la maison discographique Ayuí/Tacuabé, qui était à l'époque un des foyers de la résistance culturelle contre la dictature², sortait le premier disque d'un jeune artiste, Leo Masliah, dont la popularité grandissait depuis peu de temps grâce notamment au bouche à oreille. Le titre de ce *long play*, « Cansiones Barias », était tout un programme, et annonçait certains des traits majeurs de cet artiste. Ainsi, dans le « s » de « cansiones » s'affirmait déjà l'identité uruguayenne de l'artiste, qui assumait à l'écrit le *seseo* typique de la région du Río de la Plata ; dans le « b » de « **barias**³ », l'artiste revendiquait avec humour une identité populaire, car la confusion à l'écrit entre *b* et *v* est souvent présentée comme le fait de personnes issues des classes les plus modestes et maîtrisant mal l'orthographe -comme dans les photographies ci-dessous, prises respectivement dans un marché et un petit commerce de quartier :



Cette façon de reproduire une écriture ou un parler « populaire », se trouve également dans les textes, caricatures et bandes dessinées de l'Uruguayen Julio E. Suárez (1909-1965), qui comptait, parmi ses personnages, l'ineffable et sympathique « Pulga », une sorte de philosophe populaire, qui pouvait délivrer sa pensée dans ces termes :

Uno dentro adentro de un belorio y saca respeto del fondo'el alma, mismo enque oiga un yanto de alguna deuda que no sabe yorar como la gente o mismo ñeque ayá n'el patiesito'el fondo haiga grapa y cuentos de loro y otro sestilo literario⁴.

Et, de l'autre côté du Río de la Plata, César Bruto (pseudonyme de l'Argentin Carlos Warnes (1905-1984)), avait publié lui aussi des textes remplis de fautes d'orthographe génératrices d'humour dès les années 40. Un César Bruto que Julio Cortázar (un autre écrivain défenseur

² Fondée en 1971, cette maison discographique qui avait édité avant la dictature les œuvres d'artistes comme le Catalan Raimón, la Chilienne Violeta Parra, l'Argentin Juan Cedrón, les Cubains Silvio Rodríguez, Pablo Milanés et Noel Nicola –hérauts de la *Nueva Trova*– et bien d'autres, continua d'exister pendant les années de la dictature et édita de nombreux artistes incarnant des formes de résistance culturelle et artistique (les groupes *Los que iban cantando* et *MonTresvideo*, Dino, Jaime Roos, Fernando Cabrera...).

³ Justifié parce que le « b » et le « v » se prononcent de la même manière en espagnol.

⁴ Julio E. Suárez (« Peloduro »), « Yo sé que ahora vendrán cara sestraña » in *Comentarios internacionales del pulga*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1967, p.33.

de l'humour), non seulement respectait et admirait mais surtout considérait comme un écrivain à part entière, en opposition avec tous ceux qui avaient banni l'humour de la littérature contemporaine argentine⁵. Le texte de César Bruto que J. Cortázar place comme épigraphe de *Rayuela* témoigne de cette admiration.

Mais dans ce « barias » le lecteur attentif aura reconnu aussi un calembour, car le changement de consonne permet la création d'un néologisme, dont la définition dans un dictionnaire privé de Maslíah pourrait être :

Bario –a. *adj.* Pertenciente o relativo a los bares⁶.

Il faut dire que Maslíah n'était pas encore à l'époque un écrivain, il était plutôt un chansonnier, familier des cafés concerts, qui se produisait notamment dans des bars, des petites salles de spectacle et dans les concerts collectifs (*candombailes*) qui fleurissaient à l'époque dans des clubs sportifs, salles paroissiales, etc. dans ce moment de renaissance qui vivait le pays. Enfin, si *Canciones varias* peut être traduit par « chansons variées », rendant ainsi compte de la richesse de la palette de l'artiste, le titre affiche aussi une forme de modestie, informant l'acheteur potentiel que le disque contient tout simplement « plusieurs chansons » (*varias canciones*). Quatorze chansons composent ce disque qui allait marquer les débuts de la longue et prolifique carrière artistique de Leo Maslíah. Avec ce premier opus, rentre en scène un humoriste, un artisan des mots, un musicien talentueux, un anticonformiste et un empêcheur de tourner en rond.

L'Uruguay vivait dans ces années-là une des périodes les plus noires de sa courte histoire comme Nation indépendante, après les années troubles de la pré-dictature et du Coup d'État de 1973, qui se produit lorsque Maslíah (né en 1954) sortait tout juste de son adolescence. Ses premières apparitions sur scène dans le cadre de son activité comme interprète de ses propres chansons datent de 1978⁷ ; alors que les États-Unis n'avaient pas

⁵ « Pero seamos serios y observemos que el humor, desterrado de nuestras letras contemporáneas (Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé, César Bruto, Marechal a ratos, son outsiders escandalosos en nuestro hipódromo literario) representa mal que les pese a Los tortugones una constante del espíritu argentino [...] ». Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1967. [la citation est tirée de <http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Lavueltaaldiaenochentamundos.pdf>, page consultée le 22/07/2014).

⁶ Sans oublier que ce *bario* est presque *barrio*, c'est-à-dire « quartier », un autre terme clé de l'esprit populaire, qui renvoie au « barrio popular », à ces quartiers chantés par le tango (par exemple un des tangos uruguayens les plus célèbres, *Adiós mi barrio* (1930) de Víctor Soliño et Ramón Collazo) et aussi, au *Teatro Barrial* qui émergeait ces années-là et était un espace de résistance culturelle.

⁷ Sa première apparition sur scène en tant qu'interprète de musique classique date, d'après sa *biographie officielle*, de 1974 (cf. « Curriculum Mortis » in <http://www.leomaslah.com>, page consultée le 12 juillet 2014).

condamné officiellement le Coup d'État de 1973⁸ et qu'ils l'avaient même soutenu et encouragé officieusement, l'arrivée à la tête du gouvernement des États-Unis de Jimmy Carter en janvier 1977 avait changé quelque peu la donne en Uruguay comme dans les autres pays du sous-continent soumis à des régimes autoritaires. Le gouvernement uruguayen subissait des pressions et des critiques de la part de son allié étasunien ainsi que de la part de certains organismes internationaux ; la question des Droits de l'Homme commençait à occuper le devant de la scène internationale (ainsi, c'est en 1977 qu'Amnesty International reçoit le Prix Nobel de la Paix) ; le rejet de la violence des régimes autoritaires (notamment celui d'Augusto Pinochet au Chili et de Jorge Rafael Videla en Argentine, dont le bilan sanglant devenait de plus en plus visible) se faisait sentir en Occident, et le gouvernement uruguayen a été obligé de *lâcher du lest* afin de se donner une image plus *acceptable* auprès de la communauté internationale.

L'arrivée de Leo Masliah sur le devant de la scène culturelle coïncide avec cette période d'une ouverture à la fois modeste et encore rigoureusement contrôlée par le pouvoir autoritaire. Après une période (1973-1977) pendant laquelle la censure a été radicale, les libertés individuelles très réduites et la peur omniprésente, commencent à s'ouvrir en cette fin des années 70 des espaces de liberté. Mais dire que ces espaces *s'ouvrent* ne rend pas compte de la complexité de la situation et surtout ne rend pas justice aux acteurs de ce changement, car ces espaces ont été conquis pouce par pouce par l'action, individuelle ou concertée, de la société civile, à travers des associations, des paroisses, grâce aussi à quelques hommes politiques dignes et courageux, et, sur le plan culturel, grâce au travail des acteurs de la culture : écrivains, éditeurs, libraires, directeurs de centres culturels, cinéphiles, gens de théâtre, musiciens, etc. Leo Masliah a pris sa part dans ce travail de sape du système totalitaire, et a contribué au retour de la liberté rêvée par une grande partie de la population uruguayenne, laquelle souffrait à l'époque soit l'enfermement de la prison, soit l'éloignement de l'exil ou de l'émigration économique (qui sont d'autres formes de l'enfermement), soit le manque de libertés à l'intérieur du pays (ce que Mario Benedetti appela l'*inxilio*), et qui, à certains égards, avait transformé l'Uruguay tout entier en une immense prison à ciel ouvert.

⁸ Voir par exemple le rapport envoyé par Frank Ortiz (deuxième homme de l'Ambassade des Etats-Unis en Uruguay) au Département d'Etat le 3 juillet 1973, dans lequel il ne met pas en question la légitimité du Coup d'Etat du 27 juin : « There is a disposition to accept the assurances of the President that the illegal measures taken were necessary and temporary » (Documents déclassifiés du Département d'Etat américain, <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB309/19730702.pdf>, page consultée le 12/07/2014). D'autres documents déclassifiés rendent compte du soutien du Secrétaire Américain Henry Kissinger au Coup d'État argentin.

La genèse de la carrière artistique de Leo Masliah est, on le voit, intimement liée à la contrainte qu'il subissait comme tant d'autres citoyens, et à la liberté qui était une aspiration secrètement partagée par beaucoup et courageusement exprimée par une poignée d'hommes et de femmes. Mais son œuvre, qui va se développer et se diversifier dans les années qui vont suivre, n'est pas une œuvre *politiquement engagée* au sens que l'on donne à cette expression au XXe siècle et notamment après Sartre⁹ : elle n'est pas une œuvre partisane, elle ne dénonce pas, elle ne délivre pas de message, elle ne cherche pas à gagner l'adhésion du lecteur à une cause ou à une idéologie quelconque. Elle n'est pas non plus une œuvre *politiquement correcte* ; bien au contraire, elle bouscule la *doxa*, transgresse, dérange, questionne les certitudes et les idées reçues, et par là s'avère être une œuvre profondément *politique*, dans le sens où elle concerne en tout premier chef la vie de la *polis* et s'adresse au lecteur-citoyen.

Le retour de la démocratie en Argentine (1983) puis en Uruguay (1985), les deux pays dans lesquels Masliah a résidé de façon alternée à partir de la fin de cette décennie, a fini avec la censure d'État mais n'a pas rétabli une liberté totale, loin s'en faut ; des nouvelles attentes à la liberté se sont développées, plus subtiles, moins frontales, plus insidieuses aussi, à travers notamment la manipulation de la population par les médias, les pouvoirs politique et économique, ainsi que par les mutations des sociétés du Río de la Plata et au-delà les transformations opérées dans notre postmodernité. C'est à partir de cette époque que, sans délaisser ses activités artistiques sur scène, Leo Masliah commence à bâtir une œuvre romanesque impressionnante –à la fois par le nombre de productions, par la rigueur, la variété stylistique et l'originalité–, dont la réception (surtout critique) n'a pas été à la hauteur de ce que ses qualités intrinsèques laisseraient supposer. Ce travail ne se propose pas d'explorer directement les causes de ce quiproquo profond et persistant entre Masliah, la critique et une partie du public lecteur ; il fournit néanmoins, au fil de ses pages, quelques éléments de réponse, car en nous interrogeant sur les liens entre cette œuvre romanesque, la (ou les) contrainte(s) et la liberté, nous pointerons le doigt sur ce qui rend cette œuvre à la fois si riche et si problématique.

Notre travail, comme cela arrive parfois dans les recherches en lettres et sciences humaines, part d'une forme d'intuition, d'un constat somme toute assez simple : l'œuvre romanesque de Leo Masliah, traversée par de nombreuses contraintes, donne à son lecteur l'impression d'être une œuvre extrêmement libre. Mais, exprimé en ces termes, ce constat nous paraît tout de suite faible, insatisfaisant, et il est facile de corriger ou du moins nuancer

⁹ Cf. notamment Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1948.

cette affirmation en disant, non sans raison, que la liberté est l'apanage de toute œuvre artistique véritable. Alors, la spécificité de cette œuvre, dont nous avons l'intuition, se trouverait ailleurs ? Nous persistons à croire que la liberté est la clé de voûte de l'édifice (*eschérien*) de Masliah, mais pour le démontrer, il nous faudra tout d'abord expliquer ce que nous entendons par *liberté* et par *contrainte*, car ces termes sont très polysémiques et passablement ambigus. C'est ce que nous faisons dans notre première partie, sans pour autant rentrer dans ce débat philosophique majeur et toujours renouvelé.

Ensuite, et comme un préalable indispensable à notre analyse des textes, nous situons l'artiste dans son contexte de création, mettant en avant son caractère de *cas particulier*, d'écrivain *hors normes*, de défi à la critique et d'entorse au *canon*. Nous proposons dans cette même partie un rapide balayage de son œuvre non romanesque, afin de montrer les connexions entre les différents genres et écritures pratiqués par Masliah (poésie, théâtre, chanson, microfiction...), et afin de mieux saisir par la suite la spécificité des apports de l'écriture romanesque au cœur de ce projet *libertaire*.

Nous finissons cette première partie par une présentation et une tentative de classement du corpus, un ensemble constitué par les treize romans publiés à ce jour par Masliah. Ce classement, instable et provisoire, nous permet de dégager néanmoins de la totalité de cette œuvre le dernier roman publié à ce jour, *Libretos*, qui est étudié de plus près dans la dernière partie de ce travail.

Dans les parties centrales de notre travail (II, III et IV), rentrant dans le vif du sujet, nous étudions l'ensemble de ces romans (sauf le dernier, comme il vient d'être dit) à la lumière de ce double questionnement. Dans la Deuxième Partie, nous pénétrons dans l'œuvre de Masliah par la porte du genre, car l'appartenance ou non-appartenance à un genre constitue, pour tout artiste, et peu importe le moyen d'expression choisi, une des premières contraintes auxquelles il doit faire face. Nous nous efforçons de démêler les relations architextuelles complexes que ces romans tissent aussi bien avec la forme romanesque de façon générale, qu'avec les différentes esthétiques (réalistes et non réalistes), pour arriver à comprendre la façon dont ces romans sont reliés au monde, nous parlent de l'homme et de ses préoccupations essentielles en dépit de –voire grâce à- leur constant rejet des formes figées, des voix déjà tracées et des certitudes irréflechies.

La Troisième Partie, choisit une autre entrée dans l'œuvre et se propose d'analyser ces éléments clés de tout roman que sont la voix narrative, le personnage, l'espace et le temps. Nos analyses visent à comprendre comment ces romans s'attaquent à toutes les traditions

romanesques, et portent un regard nouveau, décomplexé, pseudo-naïf et hypercritique sur la matière traditionnelle du roman. Ce faisant, ces romans renouent avec la grande tradition rupturiste du roman, qui va de Cervantès à Joyce, de Kafka à Gombrowicz, de Diderot à Faulkner.

Une fois ces romans mis *en pièces détachées*, et après avoir montré la façon dont Maslíah s'attaque à toutes les conventions, normes et règles qui, de façon tacite ou explicite, régissent le fonctionnement du roman en général (et, au-delà et *par ricochet*, de nos existences), notre Quatrième Partie tente de présenter de façon successive les principales stratégies mises en œuvre dans ces romans et au service de la liberté. Nous avons présenté ces stratégies en trois grandes sections qui, à notre avis, permettent de comprendre la méthode de Maslíah, si tant est que le mot « méthode » convient à cet écrivain. Tout d'abord, la stratégie que nous avons appelée « tragi-comique », afin de mettre en avant à la fois le poids du comique et de l'humour (éléments récurrents dans son œuvre et reconnus comme essentiels par la critique et les lecteurs) et la transgression même que proposent ces textes au sein du genre et du discours comique.

Ensuite, et en étroite relation avec le comique, nous nous penchons sur les aspects ludiques de l'œuvre et sur le jeu comme une constante, aussi bien au niveau de la narration, de l'action, des personnages et de la fabrication des espaces, qu'au niveau de la langue, territoire dans lequel s'exerce par excellence la liberté créatrice de Maslíah. Car la langue est dans ces romans, comme nous le verrons, l'espace de toutes les expérimentations ; système extrêmement codé permettant le développement de la pensée et de la communication, la langue tend aussi, on le sait, à se solidifier, à se rigidifier dans des formes stéréotypées qui la vident de ses fonctions premières et finissent parfois par *encadrer* et empêcher la pensée de se développer librement. Les jeux, et les jeux linguistiques notamment, permettent à la langue de se ressourcer, de s'enrichir de nouveaux sens, de réinjecter de la poésie (au sens étymologique du terme grec : *poiesis*=création) là où souvent il n'y avait que des répétitions.

La réflexion sur les stratégies ludiques au niveau linguistique conduit tout naturellement à notre troisième sous-partie qui s'intéresse tout d'abord aux liens entre cette œuvre et le projet ludique le plus poussé de la littérature jusqu'à nos jours (l'*Oulipo*). L'empreinte de l'*Oulipo* et, pour ne donner que deux exemples, de textes comme *La vie mode d'emploi* de Georges Perec ou *Les œuvres complètes de Sally Mara* de Raymond Queneau, est extrêmement perceptible dans les romans de Maslíah. Mais, comme nous le montrerons, l'écrivain uruguayen n'est pas un *oulipien* (officieux) de plus, et l'utilisation de la contrainte

dans ses œuvres est beaucoup plus libre que chez les membres de l'Ouvroir de Littérature Potentielle.

Ensuite, et plus généralement, nous nous intéressons à l'intertextualité comme une autre façon pour le romancier d'exercer sa liberté, s'appropriant avec une totale liberté de toute la littérature qui le précède –mais aussi d'autres formes d'expression artistique comme le théâtre, le cinéma, les arts plastiques, etc.

Enfin, dans notre cinquième et dernière partie, nous passons, si l'on nous permet l'expression familière, *de l'autre côté du comptoir*. En effet, après avoir montré comment ces romans sont construits en faisant fi de toute contrainte extérieure à l'auteur et à l'œuvre, il nous semblait essentiel de comprendre en quoi cette liberté assumée par l'écrivain pouvait avoir son pendant chez le récepteur de l'œuvre, ce lecteur toujours insaisissable et dont la présence est néanmoins indispensable pour l'élaboration du sens du texte. Est-ce que le lecteur sort enrichi du contact avec cette œuvre ? Cette lecture contribue-t-elle à faire de lui un être plus libre, ou du moins plus conscient des contraintes à l'intérieur desquelles il vit et que, pour certaines, il s'impose lui-même ? Une réponse complète à ces questions passerait par un véritable travail de terrain et d'analyse psychologique et/ou sociologique du lecteur et des processus de lecture mis à l'œuvre par ces romans, chose que nous n'avons pas faite ici. Nous nous sommes en revanche intéressés au lecteur fabriqué par le texte, et aux processus de lecture générés par les différentes stratégies mises en œuvre par le romancier (stratégies du tragi-comique, ludique et intertextuelle étudiées dans la quatrième partie).

Nous arrivons ainsi à la fin de notre travail à l'étude de *Libretos*, dernier roman publié à ce jour par Maslíah, et que nous avons volontairement placé à part pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce qu'au cœur de ce roman se place la question que nous traitons dans cette Cinquième partie, à savoir celle du lecteur et de la lecture. Ensuite, parce que ce roman condense les grands traits de l'œuvre romanesque de Maslíah et constitue en même temps un tournant dans son écriture, délaissant ou du moins minimisant certaines stratégies utilisées auparavant, notamment celle du comique. Enfin, parce qu'il nous a paru honnête, dans cette dernière partie, de rendre explicite notre place à nous, qui est celle d'un lecteur –spécialisé, certes, mais lecteur quand-même–. Car poser la question de la liberté en littérature sans nous poser nous-même cette question serait, nous semble-t-il, un leurre impardonnable.

I : Le chant(ier) de la liberté

1. Liberté(s) et contrainte(s)

Le moteur de recherche Google donne 30 millions d'occurrences pour le mot « liberté » (66 millions pour « libertad »), et quelques 4 millions à peine pour le mot « contrainte¹ ». De même, dans le *Dictionnaire de Citations du monde entier* (Robert, Paris, 1985), « liberté » est un des mots qui a le plus d'entrées, alors que « contraintes » (au pluriel) n'en a que deux (et encore, ce n'est pas le mot lui-même qui apparaît dans ces deux citations mais l'idée). La présence quantitativement bien plus importante du premier tient sans doute à sa charge symbolique, à son association avec le *désir*, à son caractère « protéiforme² », au fait qu'il recouvre un champ bien plus vaste que le second, comme nous le rappelle Paul Valéry, pour qui « liberté »

[...] est un de ces détestables mots qui ont plus de valeur que de sens ; qui chantent plus qu'ils ne parlent ; qui demandent plus qu'ils ne répondent [...] ; mots très bons pour la controverse, la dialectique, l'éloquence ; aussi propres aux analyses illusoire et aux subtilités infinies qu'aux fins de phrases qui déchaînent le tonnerre³.

Liberté : un mot qui « chante » et qui *se chante*⁴, qui s'adresse à l'émotion plus qu'à l'intellect, qui sert à toutes les manipulations (celle des populismes totalitaires évoqués dans la fin de la citation précédente, celle des révolutions dans des consignes jusqu'au-boutistes comme « *La liberté ou la mort*⁵ »...). Ce mot qui, au sein de la « Trinité » républicaine, trône sur le fronton des Mairies et des Ecoles en France, entraîne une adhésion qui ne se dément jamais et se prête à des excès comme le rappelle la dernière phrase attribuée par la tradition à Mme Roland avant son exécution.⁶

¹ Ce mot n'a pas d'équivalent unique en espagnol ; il peut être traduit notamment soit par « obligación » (contrainte de l'ordre de la responsabilité ou du devoir), soit par « coacción » (contrainte par la force).

² « Comme pour le bonheur, le bien, la nature, la réalité, le sens de ce terme est si insaisissable que toutes les interprétations semblent, à première vue, possibles. Je n'entends pas faire ici l'historique de ce mot protéiforme, ni passer en revue ses quelque deux cents acceptions recensées par les historiens des idées. » Isaiah Berlin, *Éloge de la liberté*, Calmann-Lévy, Paris, 1988, p. 170.

³ Paul Valéry, « Fluctuations sur la liberté » in *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945. (http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/regards_monde_actuel_autres_essais/valery_regards_monde_actuel.doc. Page consultée le 03/09/2012).

⁴ La liste de chansons qui lui sont consacrées est presque interminable, sans parler des hymnes nationaux dans lesquels il est rarement absent.

⁵ Leo Masláh pourrait faire sienne la consigne ironique de Georges Brassens, chanteur-compositeur qu'il admire et qui est pour lui une référence aussi bien poétique, musicale qu'idéologique : « Mourons pour les idées, d'accord, mais de mort lente ».

⁶ « Ô Liberté, que de crimes on commet en ton nom ! » (et/ou : « Ô Liberté, comme on t'a jouée ! »).

Même si l'Histoire a connu et connaît encore de nombreux projets liberticides, aucun ne se présente jamais comme tel : la plupart des Coups d'Etat en Amérique latine ont pu se faire au nom de la liberté, comme le rappelle avec humour Alejo Carpentier dans *El recurso del método*⁷ et même le projet génocidaire du nazisme a pu inscrire à l'entrée des camps de la mort la sinistre inscription « *Arbeit macht frei* » (« Le travail rend libre »).

Nous ne nous hasarderons pas dans une discussion, ô combien délicate, autour de la notion de « liberté » qui divise les philosophes depuis toujours, et qui ne les met d'accord peut-être que sur un point, à savoir la difficulté de la cerner. Difficulté d'autant plus grande que la liberté intéresse tout autant la philosophie que la psychologie, l'anthropologie, le droit, la théologie, la science politique, l'économie et la sociologie. Et qu'elle peut être conçue de manière absolue mais aussi subdivisée en libertés plus spécifiques et plus étroites : liberté d'action, de circulation, de concurrence, de conscience, d'expression, de pensée, de réunion...

Le terme est, on le voit, hautement polysémique. Le *Diccionario de la Real Academia* propose dans sa 23^e édition une douzaine de définitions du terme « libertad » ; le *Trésor de la Langue Française* n'en propose pas moins. La définition par la négative est assez récurrente pour certaines de ces entrées, ce qui souligne les difficultés posées par sa définition. La liberté est ainsi l'« État de celui, de ce qui n'est pas soumis à une ou des contrainte(s) externe(s) » ; ou la « Condition de celui qui n'appartient pas à un maître. Anton. *esclavage, servitude*. » ; ou encore la « Condition de celui qui n'est pas retenu prisonnier, qui n'est pas détenu. ».⁸

Souvent perçue positivement, comme un droit, un état de nature ou une aspiration juste et belle, la liberté peut avoir néanmoins des connotations moins valorisantes, comme lorsqu'elle signifie « Absence de souci des convenances » ou lorsqu'on emploie le terme dans des locutions comme *se permettre des libertés, prendre des libertés avec quelqu'un* (« Se montrer d'une familiarité offensante ») ou *avec quelque chose* (« Ne pas respecter quelque chose, ne pas s'y conformer; l'altérer. ») (*TLF*). La liberté devient alors « Contravención desenfrenada de las leyes y buenas costumbres »⁹, *libertinage*.

La puissance du mot « liberté » se mesure aussi à l'aune de ses nombreux antonymes -aliénation, arrestation, asservissement, assujettissement, captivité, claustration, contrainte,

⁷ Voici un extrait du télégramme que reçoit le « Premier Magistrat » dans sa résidence parisienne : « CUMPLIO CON INFORMARLE GENERAL WALTER HOFFMANN SE ALZO EN CIUDAD MORENO [...] AL GRITO DE VIVA LA CONSTITUCION, VIVA LA LIBERTAD... ». Lui-même répond à ces coups d'état successifs avec des messages de la même teneur : « Cable-Mensaje-a-la-Nación, afirmando voluntad insobornable defender Libertad, a ejemplo de los Forjadores de la Patria [...] » (A. Carpentier, *El Recurso del método*, Siglo XXI, México, 1984, p. 117 et p. 33).

⁸ *Trésor de la Langue Française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr>) (dorénavant : *TLF*), nous soulignons.

⁹ *Diccionario de la Real Academia* en ligne (www.rae.es) (dorénavant : *RAE*).

dépendance, emprisonnement, enfermement, esclavage, joug, nécessité, obéissance, obligation, oppression, préjugé, responsabilité, servitude, soumission...

Chacun des couples formé par le mot « liberté » et ses antonymes ouvre une piste différente pour aborder l'œuvre romanesque de Leo Maslíah. Prenons l'exemple du couple *liberté/oppression*. L'œuvre de Maslíah, commencée en Uruguay sous la dictature, a été conçue initialement dans un contexte de privation de libertés (civiques, politiques, d'expression, de réunion, etc.) ; elle se poursuit dans la période de la démocratie dite transitionnelle, marquée par un certain nombre de renoncements vis-à-vis de l'ancien pouvoir totalitaire, issus en partie des négociations et du « pacte »¹⁰ qui permit la sortie démocratique ; elle se prolonge dans la période démocratique aussi bien en Uruguay qu'en Argentine -où le passage de la dictature à la démocratie se fait de façon différente. Les romans de Maslíah ont été donc conçus dans une époque marquée par le pouvoir totalitaire et post-totalitaire ; si la question du respect des *libertés fondamentales* est encore présente à l'époque des deux premiers romans, elle semble dépassée dans les suivants, mais l'affirmation des valeurs démocratiques s'est accompagnée de mutations sociales et économiques importantes. La période post-dictatoriale, aussi bien en Argentine qu'en Uruguay¹¹, a vu l'essor de politiques économiques néo-libérales qui ont plongé une partie de la population dans la pauvreté et la misère, supprimant parfois des libertés et des droits fondamentaux et accélérant simultanément un processus d'*américanisation* de ces sociétés, avec des classes moyennes et supérieures qui se sont reconverties brutalement aux pratiques de la consommation effrénée. Un tout petit exemple, néanmoins fort symptomatique, de ces mutations, est le fait que Miami, haut-lieu du tourisme de loisirs (plages, parcs d'attractions) et d'achats, soit devenu aujourd'hui la destination touristique la plus prisée par les Argentins¹².

La période en cours de laquelle Maslíah écrit ses romans n'est donc pas dépourvue de paradoxes : alors que la liberté et son corrélat, la libération, étaient omniprésents dans les discours et les manifestes des années 60-70 (période où se développent puis sont écrasés les différents mouvements armés de libération dans le Rio de la Plata), la période post-dictatoriale ramène les libertés fondamentales (ou « libertés bourgeoises » comme on les

¹⁰ Le « Pacte du Club Naval » du 3 août 1984.

¹¹ Notamment pendant les présidences de Carlos Menem (1989-1999) et de certains de ses éphémères prédécesseurs en Argentine, pendant celles de Julio María Sanguinetti (1985-1990 et 1995-2000), de Luis Alberto Lacalle Herrera (1990-1995) et de Jorge Batlle (2000-2005) en Uruguay.

¹² « [...] Miami es el destino externo más elegido por los argentinos, por sus playas y los más completos centros comerciales donde convocan las compras masivas ». D'après la très sérieuse *Asociación Argentina de Agencias de Viajes y Turismo* (<http://aaavyt.org.ar/adm/menu-noticias/247-perfil-se-duplica-el-turismo-argentino-en-miami.html>, page consultée le 5 mai 2014).

appelait jadis), mais produit des nouvelles dépendances ou aliénations. La liberté donc, en tant que « réalité » ou qu'aspiration, apparaît comme un objet problématique du fait du contexte de création de ces œuvres.

Mais ces circonstances qui entourent la création ne sont pas tout. Nous ne les ignorerons pas dans ce travail, loin de là, mais notre approche de l'œuvre de Masliah ne se centrera pas sur ses liens avec le contexte, même si l'écrivain s'avère être un très fin observateur du monde qui l'entoure, et ses romans nous aident sans nul doute à décrypter ce monde.

En mettant le couple *liberté/contrainte* au cœur de notre réflexion, nous avons voulu restreindre et mieux préciser notre problématique. Ce n'est pas un couple *équilibré*, comme nous venons de le voir, puisque le premier terme recouvre une réalité bien plus vaste que le second et que la relation entre ces deux termes n'est pas symétrique : si toute contrainte suppose de façon nécessaire et suffisante une absence ou privation de liberté¹³, l'absence de contrainte ne suffit pas à définir la liberté.

La notion de « contrainte » nous intéresse à plusieurs égards. Tout d'abord, si personne ne peut affirmer avec une totale certitude avoir expérimenté la liberté, tout le monde a été, à un moment ou l'autre de sa vie soumis à une ou à plusieurs contraintes, lesquelles peuvent être explicites (*v.gr.* une loi ou une simple affiche qui interdit de fumer dans un lieu public) ou tacites, conscientes ou inconscientes (comme la *névrose obsessionnelle* ou *névrose de contrainte* décrite par S. Freud), réelles ou feintes (la contrainte peut être utilisée comme un argument pour ne pas agir dans certaines circonstances, le *je ne peux pas* pouvant dissimuler le *je ne veux pas*).

En deuxième lieu, on appelle « contraintes » toutes les « règles, conventions imposées par la société » ainsi que la « domination, pression qui en résulte » (*TLF*). Cette question de la *règle* ou de la *norme* est, nous le verrons, capitale dans l'œuvre romanesque de Leo Masliah, une œuvre qui se nourrit, entre autres, de la pensée d'Alfred Jarry et de sa « pataphysique » comprise comme « science du particulier » se proposant d'étudier « les lois qui régissent les exceptions¹⁴ ».

¹³ Même si la question se pose en ce qui concerne la contrainte interne, appliquée à soi-même par l'individu sans aucune autre médiation.

¹⁴ Jarry, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique. Suivi de Spéculations*, E. Fasquelle éditeur, Paris, 1911, p. 15.
[en ligne : http://upload.wikimedia.org/wikisource/fr/b/b1/Jarry_Faustroll_1911.pdf, page consultée le 03/01/2013].

En troisième lieu, la contrainte est avant tout le fait de quelque chose d'*extérieure* à l'individu ou au groupe qui la subit, comme nous le rappelle un des sens aujourd'hui presque disparu du terme : « Gêne où l'on est quand on est trop serré dans ses habits, dans ses souliers, et généralement de tout ce qui met trop à l'étroit » (*TLF*). Elle peut être une pression plus ou moins perçue, mais elle peut se manifester également comme une « violence », « physique ou morale » (*TLF*). L'exercice de la *contrainte* est indissociable des questions du *pouvoir* et de l'*autorité*, qui traversent toute l'œuvre romanesque de Maslíah.

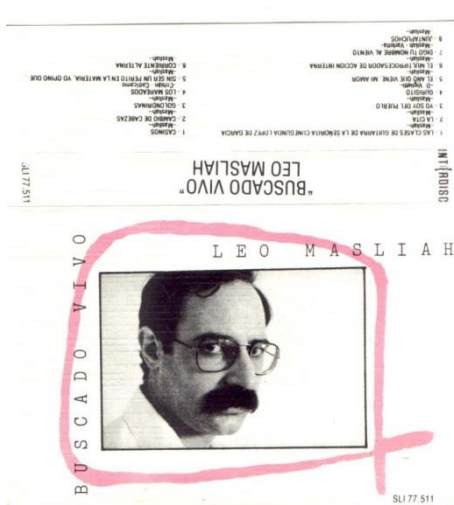
En quatrième lieu, malgré son caractère essentiellement extérieur, le mot « contrainte » peut désigner aussi l'« effort accompli volontairement sur soi pour modifier un sentiment, un comportement » (*TLF*, nous soulignons) ; autant dire que l'individu ou le groupe peuvent s'auto-contraindre. Comme une dérivation possible de cette dernière acception, nous trouvons la *contrainte oulipienne* sur laquelle nous reviendrons plus tard, et qui permet un renversement au sein du couple *liberté/contrainte*, puisque la contrainte peut devenir un outil libérateur.

Ainsi, en associant les mots « contrainte » et « liberté », nous allons restreindre le champ d'application de ce dernier terme, et nous pourrons en même temps mieux saisir la spécificité de l'œuvre romanesque de Maslíah, mieux comprendre à partir de la dialectisation de ces deux notions une œuvre faite de paradoxes, de renversements et d'entorses à la norme. Car *liberté* et *contrainte* sont deux extrêmes (peut-être purement virtuels), qui ne doivent pas nous faire oublier que dans nos existences les situations sont essentiellement *nuancées*, que ni la liberté ni la contrainte ne sont absolues, qu'elles ne s'excluent pas complètement l'une l'autre et que leur relation est plus de l'ordre du quantitatif et du graduel que du qualitatif.

Enfin, le couple *liberté/contrainte* nous permettra également d'approcher la question du *lecteur* et de la *lecture*, car cette relation est l'élément clé à travers lequel se tisse le lien entre l'œuvre et son lecteur, une relation faite de tensions, de contraintes et, en dernier terme, d'invitations à l'expérience de la liberté.

2. Leo Maslíah, la vie e(s)t l'œuvre

Érase un hombre a una nariz pegado (Francisco de Quevedo)
Érase un hombre a un bigote pegado (anonyme)





Leo Masliah

Así las cosas

/ Poemas sueltos /

Pastor de cabras perfectas

(poesía)



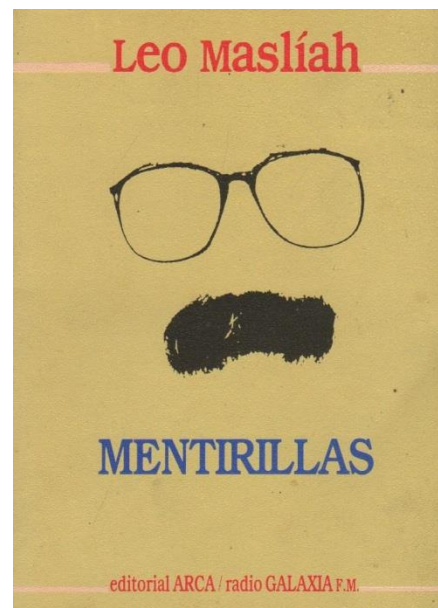
MENOSATA



Tout comme deux binocles (*quevedos* en espagnol), un moustache et une barbichette suffisent à dresser le portrait de Francisco de Quevedo



celui de Leo Masliah, est identifiable à ses lunettes et sa moustache, comme le montrent les quelques images placées en début de cette partie et glanées sur internet, et en particulier la couverture de la première édition de *Mentirillas* :



Est-il raisonnable de commencer notre étude en parlant de la moustache de notre auteur ? Même si cela peut sembler un poil décalé, la moustache de Masliah mérite notre attention. Placée au-dessus de la bouche (ce qui en soi n'a rien d'original), filtrant la parole, cette moustache a traversé, immuable, les époques et les modes, ayant tout juste pris une nuance plus grisonnante, signe indélébile du passage inexorable du temps, car

Según la teoría de la relatividad, si vos mandás un pelo a una estrella muy lejana, cuando vuelve ya es una cana¹.

Dans un article publié en 2012, nous avons brossé (pour filer la métaphore) un rapide portrait de Leo Masliah, nous n’y reviendrons donc pas². Nous en dirons néanmoins ici quelques mots car ce portrait avait été fait sous l’angle presque exclusif de sa dimension d’auteur dramatique. Nous ne ferons donc pas ici une biographie de l’auteur, et nous ne retracerons pas non plus son parcours de créateur. Nous nous bornerons à quelques remarques sur sa condition d’*électron libre* maintes fois affirmée par lui-même et par la critique.

2.1. Leo Masliah ou l’angle mort de la littérature du Río de la Plata

Leo, leo, ¿dónde estás que no te veo?

La place de Leo Masliah dans la culture du Río de la Plata est complexe. Tellement complexe qu’un ouvrage lui a été consacré récemment -alors que la bibliographie critique sur son œuvre est plutôt restreinte³. Dans cet essai, Anahí Barboza Borges ne s’intéresse pas tant à l’œuvre de Leo Masliah elle-même qu’à sa place dans le système littéraire du *Río de la Plata*, et elle en fait un « cas », afin de mieux définir et cerner la catégorie du *marginal canonisé*, cet artiste qui se bat contre le système et qui se retrouve néanmoins pris en compte par celui-ci. Sans nous prononcer ici sur la pertinence de cette catégorie, ni sur celle d’un « canon périphérique » (A. Barboza Borges, *op.cit.*, p. 144), nous pensons avec elle que l’œuvre de Masliah occupe une place paradoxale et se situe dans un espace mouvant, voire indéfinissable, puisqu’il cherche constamment à se dérober à toutes formes de classification. La *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea*⁴ consacre à Masliah quelques lignes dans sa dernière section, écrite par Alicia Torres, et dédiée aux « Humoristas y cronistas de costumbres ». Masliah y est placé dans la catégorie « humoristes » et, en fonction d’un ordre

¹ *Leo Masliah en concierto*, in <http://www.youtube.com/watch?v=qzYD38cDaJY> (page consultée le 22/10/2013).

² Cf. Raúl Caplán, « Vies (pas très) parallèles de Leo Masliah », in Masliah, Leo, *Télécomédie* (traduction de Pierre-Jean Lombard), Hamartia, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2012, p. 15-24.

³ Anahí Barboza Borges, *La marginalidad canonizada y el caso Leo Masliah*, Antítesis, Montevideo, 2013. Abril Trigo se penchait déjà dans les années 90, dans un des premiers travaux critiques sur l’œuvre narrative de Masliah, sur ce statut, et se proposait de faire rentrer par effraction Masliah dans le *canon* (« contrabandear un francotirador a la hagiografía literaria »). Abril Trigo, « Tácticas narrativas del aculturado », in *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras ?*, Vintén editor, Montevideo, 1997, p. 65.

⁴ Raviolo, Heber et Pablo Rocca, *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea, Tomo II : Una literatura en movimiento (Poesía, Teatro y otros géneros)*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1997.

globalement chronologique, apparaît en dernier, au cœur de ce qu'Alicia Torres appelle « une famille hétérogène » (*op.cit.*, p. 289). Celle-ci inclut pêle-mêle

- des caricaturistes et auteurs de BD comme Julio E. Suarez (*Peloduro*) ;
- des humoristes « purs » comme Arthur N. García (*Wimpi*) ou Julio César Castro (*Juceca*, le créateur du personnage « Don Verídico »), tous les deux ayant une importante carrière dans la radio, ou encore Jorge Sclavo, qui a eu également une activité soutenue dans différents médias (radio, télévision, presse écrite) ainsi qu'au théâtre ;
- des écrivains qui ont fait des incursions dans l'humour comme Serafín J. García (dans *Los partes de Don Menchaca*, sous le pseudonyme de *Simplicio Bobadilla*), Mario Benedetti (dans son seul livre d'humour : *Mejor es meneallo* (1961) signé également sous pseudonyme : *Damocles*), Juan Capagorry, Omar Prego Gadea (sous deux pseudonymes au moins : *Bembolio* et *Mongo*) ou encore Jorge Varlotta⁵ ;
- des *chroniqueurs* comme César Di Candia, Manuel Flores Mora ou Carlos Mendive.

Cette section est, on le voit, vraiment hétéroclite, et sa place même à l'intérieur de cette *Histoire de la littérature uruguayenne contemporaine* est significative : elle vient tout à la fin du deuxième et dernier volume, après un premier tome consacré à la « *narrativa* » (romans et nouvelles), dans lequel Masliah est absent, et un deuxième volume consacré successivement à la poésie, au théâtre, à la critique littéraire et à l'essai et, dans sa dernière partie, à ce fourre-tout rassemblé sous la bannière de l'humour.

Ce classement rend ainsi compte de la difficulté à situer tout ce qui concerne l'humour au cœur du champ culturel. Mais pourquoi traiter de Masliah dans cette section (ou du moins : *seulement* dans cette section), alors qu'il avait déjà à son crédit au moment de la publication de cette Histoire, plusieurs romans et recueils de nouvelles (cf. notre bibliographie) ? Un auteur comme Mario Benedetti trouve sa place à la fois en tant qu'auteur de prose narrative et en tant qu'humoriste. On peut penser que c'est le manque de perspective historique qui justifie ce (dé)classement de Masliah en tant que *simple* humoriste, alors qu'on aurait difficilement placé dans cette catégorie un écrivain comme Felisberto Hernández (avec lequel Masliah partage un certain nombre de traits : le fait d'être musicien et écrivain, le caractère *inclassable* de certains de ses textes, son utilisation de l'humour et du fantastique...), né une cinquantaine d'années plus tôt, et déjà bien installé (quoique assez tardivement) dans le

⁵ Le cas de Jorge Mario Varlotta Levrero (1940-2004) est quelque peu à part. Son nom complet cache en quelque sorte deux hétéronymes, ou deux facettes du même écrivain : l'*humoriste* Jorge Varlotta et l'écrivain « sérieux » Mario Levrero. C'est sans doute, parmi tous les auteurs qui viennent d'être cités, celui qui est le plus proche – esthétiquement, mais aussi personnellement – de Leo Masliah.

canon. A ce propos, il est tout à fait intéressant de lire l'article consacré par Jorge B. Rivera dans cette même *Historia de la Literatura Uruguaya* à Felisberto Hernández, car un certain nombre de ses réflexions sur la première critique de F. Hernández peuvent s'appliquer à celle de Masliah. Ainsi, Rivera note par rapport aux premières productions de l'écrivain, comment la critique les considère comme des « simples 'extravagances' du musicien », et « se refuse à accorder une légitimité à ses productions atypiques de la première époque⁶ ». Le travail de F. Hernández autour de l'insolite, l'étrange et le fantastique, ainsi que son travail sur la langue elle-même⁷ le rapprochent de Masliah, et laissent le lecteur d'aujourd'hui rêveur quant à la place que la critique littéraire pourrait faire à Masliah dans quelques décennies.

Le *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, publié quelques années après cette Histoire de la littérature uruguayenne, consacre à Masliah une place déjà plus importante : mais si le créateur est présenté comme « Poète, dramaturge et narrateur », le corps de l'article le situe essentiellement dans la case « humoriste » comme le montrent ces quelques extraits :

El humor de Masliah [...] constituye el principal rasgo de su escritura. [...] Masliah huye de todo lo 'serio'. [...] Su literatura –y consecuentemente su humor– busca, ante todo, no ser complaciente. [...] El asedio [...] es puesto en escena bajo el lente del humor. [...] La escritura misma [...] tiene un lugar importante en este humor corrosivo⁸.

Les comptes rendus critiques dans des revues spécialisées (rares) ou dans la presse généraliste ou culturelle (bien plus nombreux) ont souvent souligné ce même aspect : « Leo Masliah o la insurrección por el humor » est le titre d'un article qui lui consacre Ana Inés Larre-Borges dans la revue de la Bibliothèque Nationale⁹. De même, Masliah est lauréat du prestigieux prix de la fondation Konex (Argentine) de 1994 dans la catégorie... « Literatura de humor¹⁰ ». D'autres critiques insistent sur des aspects proches de l'humour comme le font, à propos de l'absurde, Sergio Altesor¹¹, Leila Guerriero¹² ou Jesús Montoya¹³, même si l'auteur a récusé cette caractérisation à de nombreuses reprises¹⁴.

⁶ Jorge B. Rivera, « Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia », in Heber Raviolo et Pablo Rocca, *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea, Tomo I: La narrativa del Medio Siglo*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1996, p. 41-67, p. 42.

⁷ « Los desvíos que [las peculiaridades idiomáticas de sus textos] introducen en relación con el uso lingüístico corriente » et notamment « su particular tratamiento de la literalidad y del carácter traslaticio del lenguaje figurado cotidiano » (Jorge B. Rivera, art.cit., p. 55).

⁸ Oreggioni, Alberto (coord.), *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* (2 vol.), Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2001. L'article consacré à Masliah a été rédigé par Javier Uriarte (vol. 2, p. 66-67).

⁹ Ana Inés Larre Borges, *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, n°2-3, mai 1993.

¹⁰ Cf. <http://www.fundacionkonex.com.ar/premios1994-Letras> (page consultée le 6/03/2014).

¹¹ Sergio Altesor, « La realidad y el absurdo », *El País Cultural*, Montevideo, n°561, 4/8/2000.

¹² Leila Guerriero, « Leo Masliah al pie de la letra », in *La Nación* de Buenos Aires, 5/11/1998 (<http://www.lanacion.com.ar/211991-leo-masliah-br-al-pie-de-la-letra>, page consultée le 17/02/2014).

Bref, la critique a eu beaucoup de mal à cerner Masliah, en raison de sa *non-spécialisation*, et de sa présence là où on ne l'attend pas. Ou l'inverse : car sa réputation d'auteur *original, décalé, singulier, hors norme*, etc. est devenu à tel point un *leitmotiv* critique qu'on attend de ses œuvres qu'elle soient singulières, décalées... inclassables. Si on a pu aller jusqu'à dire que « par définition, l'œuvre de Masliah n'admet pas d'explications¹⁵ », la critique semble tentée, en paraphrasant cette remarque, de dire que *par définition l'œuvre de Masliah n'admet pas de classements*.

Or, la case *inclassable*, pour un artiste ou une œuvre, fait partie à un moment ou un autre de la boîte à outils de tout critique qui se respecte ; son existence et son contenu nous disent plus sur les limites voire les failles de l'approche critique que sur l'œuvre ou l'artiste en question. Est *inclassable* celui ou celle qui échappe au système de classification établi par le critique et, d'une certaine façon, l'invalide ou du moins le remet en question d'un point de vue épistémologique. Le système littéraire, on le sait, est en perpétuel mouvement, et ces *cases remplies d'éléments hétéroclites*, tout comme les *cases vides*, représentent des lieux où s'expriment des virtualités nouvelles, des possibilités encore peu ou pas exploitées.

Le cas de Masliah est particulièrement intéressant de ce point de vue, car la critique a du mal à le placer dans une *tradition*, à lui trouver des filiations. Dans les lectures faites par Hugo J. Verani sur trois quarts de siècle de littérature uruguayenne, Leo Masliah est totalement absent. Cette absence est d'autant plus surprenante que ce recueil d'essais

entend examiner quelques modalités narratives qui mettent en question le processus créatif et problématissent la notion d'écriture¹⁶

¹³ Jesús Montoya Juárez, « Dos sentidos del humor de fin de siglo: César Aira y Leo Masliah » (<http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/10/46/89/PDF/Montoya.pdf>, page consultée le 15/01/2014).

¹⁴ Dans « autorreportaje » -entretien construit par Masliah lui-même à partir des questions qui lui sont souvent posées- à la question « ¿no se podría decir que vos te movés dentro del género absurdo? » il répond ceci : « Un género absurdo sería un género que no podría existir. Hablar de “un género absurdo” es simplemente una manera de referirse a algo que tuvo un lugar gramatical en una frase, pero que no tiene correlato real, digamos. Es una manera de deshacerse de ese falso lugar provisorio que se le dio a algo que en realidad no era algo. Es distinto si se habla, como se hacía en una época, de un género “del absurdo”, que en realidad creo que eso fue mal traducido del francés, se tendría que haber llamado género “de lo absurdo”; pero de cualquier manera un apelativo así es absurdo, porque presupone que existen otros géneros, y que esos otros pueden ser géneros “de lo lógico” o de “lo lógicamente consistente”. Pienso que la gente que usa la palabra “absurdo” para calificar o clasificar ciertas ramas de lo artístico es víctima de una confusión propia de lo que Sartre, al hablar de la imaginación, llamaba “ilusión de inmanencia”, que consiste en que vos creas que cuando te imaginás una silla, en alguna parte de tu cerebro se forma una sillita. La literatura no se basa en axiomas ni se construye con inferencias de ninguna clase [...]. » (« Autorreportaje » in <http://www.leomasliah.com/autorreportaje.htm>, page consultée le 5 mai 2012).

¹⁵ Gloria Salbarrey, « LEO MASLÍAH X 2. La cláusula del vaso », *El País digital*, 19 avril 2013. (<http://www.elpais.com.uy/cultural/la-clausula-del-vaso.html>, Page consultée le 19/07/2013).

¹⁶ Hugo J. Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Trilce, Montevideo, 1996, p. 9, nous soulignons.

deux aspects majeurs de l'œuvre de Masliah. De même, l'œuvre de Masliah n'a pas été étudiée par un critique si attentif aux changements de paradigme et aux émergences dans la littérature uruguayenne comme Fernando Aínsa¹⁷.

En Argentine, où l'activité de Masliah est aussi importante et soutenue (voire plus) qu'en Uruguay, les choses sont assez semblables, et voici quelques-uns des qualificatifs appliqués à l'auteur ou à son œuvre dans la presse argentine : Leo Masliah y est présenté comme un « auteur maudit », doué d'un « humour particulier », ses œuvres constituent un « monde inquiétant » dans lequel « la singularité-originalité réside dans sa façon de tout recycler¹⁸ ». Ces exemples tirés du journal *Página12* sont assez représentatifs de la perception et représentation de cet auteur, tantôt figure marginale, tantôt auteur culte.

On s'en doute, l'humour n'est pas la seule explication de cette place atypique de Masliah. Dans sa réflexion sur la littérature de la post-dictature (1985-1997), Oscar Brando nous fournit en passant une piste lorsqu'il écrit :

Si Leo Masliah actuó como figura de referencia [para los nuevos escritores que practican lo fantástico], ninguno de esos creadores quiso abandonar las 'intenciones'. En un reportaje que se le hacía a Masliah en *Tranvías y buzones* se le preguntaba: '¿Qué intención tienen tus letras [de canciones]?' y el músico respondía: 'No tienen intención'. Esta afirmación contundente, que puede constituir una poética, no servía a los modelos intencionados, contenidistas de los narradores que navegaban esas aguas engañosas.¹⁹

Le refus de *délivrer un message* à son lecteur est patent chez Masliah, et c'est, comme l'affirme Brando, une posture esthétique clairement énoncée par l'artiste à de nombreuses reprises, par exemple dans cet entretien où il cite un passage d'*Antiestética* du peintre argentin Luis Felipe Noé :

La definición del arte como expresión supone que todo lo que objetiva el artista está antes dentro de él. No tiene en cuenta que lo que objetiva es un resultado de su relación con lo circundante a través de su propia obra. Supone que lo que está dicho en la obra, ya antes es conocido por el artista. En cambio, el artista va conociendo lo que revela en el mismo momento de su hacer²⁰.

¹⁷ Pas de références par exemple dans *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2002. En revanche, le plasticien Oscar Larroca, dans sa récente compilation *Luego existen. Trece intelectuales uruguayos de hoy* (Organización Cultural Cisplatina, Montevideo, 2013) donne une place à Masliah parmi ces treize figures de l'intellectuel uruguayen contemporain, à côté de Roberto Appratto, Alma Bolón, Lisa Block de Behar, Álvaro Díaz Berenguer, Gustavo Espinosa, Rodolfo Fuentes, Amir Hamed, Aldo Mazzucchelli, Sandino Núñez, Soledad Platero, Carlos Rehermann et Pablo Thiago Roca.

¹⁸ Silvina Frieria, « El inquietante mundo de Leo Masliah », *Página12*, 6/5/2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34955-2004-05-06.html> (page consultée le 6/3/2014).

¹⁹ Oscar Brando, « La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997) », *Papeles de Montevideo* n°2, octobre de 1997, p. 11-33, p. 29.

²⁰ Diego Lenger et Germán Andrés, « Ochentoso. Entrevista a Leo Masliah. » in *Club del Disco* (http://www.clubdeldisco.com/contenido/2008-1-/11_ochentoso, page publiée le 1/1/2008, consultée le 3/11/2013).

où dans cet autre entretien où il affirme que

El arte no sirve a ningún propósito, sino que destila la sustancia con la que luego algunos construirán propósitos.²¹

Dans cette phrase on retrouve non seulement sa conception de l'art et son refus de le subordonner à quelque contrainte extérieure que ce soit, mais aussi une réflexion sur le rôle et le fonctionnement de la critique, laquelle bâtit ses théories en s'appuyant sur l'œuvre, en la mettant au service de ses propres objectifs (« propósitos ») en rien objectifs ; cela vaut comme une mise en garde au seuil de notre travail.

L'écueil critique que représente Masliah comporte plusieurs facettes, et il n'est pas inintéressant de signaler qu'il a concerné dans le passé des auteurs qui ont une parenté indubitable avec lui. Je n'en citerai ici que deux : Lautréamont et Felisberto Hernández. Ce n'est pas un hasard si Masliah a participé à deux expériences artistiques peu habituelles dans sa palette -l'opéra et le travail comme acteur de cinéma- en lien avec des œuvres de ces écrivains : il s'agit respectivement de son opéra *Maldoror*²², et de son rôle protagoniste dans le court-métrage *La Jeringa* (22 minutes, 1987) de José María Ciganda, adaptation de la nouvelle *Muebles El Canario* de Felisberto Hernández. Mais on pourrait rajouter d'autres noms de la littérature du Río de la Plata, comme Macedonio Fernández ou l'écrivain polonais Witold Gombrowicz, qui vécut en Argentine entre 1939 et 1963.

2.2. Raro

*Hoy estoy raro, y no entiendo por qué*²³

La littérature uruguayenne s'est déjà confrontée à cette question de l'*inclassable* dans le passé : Angel Rama a été le premier à parler de « raros²⁴ » pour traiter de certains écrivains qui, rejetant l'esthétique purement réaliste, se servaient de l'imagination pour approcher la réalité. La réflexion d'Angel Rama, qui prenait précisément comme modèle la figure de

²¹ Frieria, Silvina, « Es una época difícil para el arte » (entretien avec Leo Masliah), *Página12*, 17/05/2004, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32762-2004-03-17.html> (page consultée le 6/3/2014).

²² Conçue à partir des trois premiers chants de l'œuvre homonyme de Lautréamont, et représentée au Théâtre Colón de Buenos Aires en juin 2003.

²³ De la chanson « Hoy estoy raro » : paroles et musique de Roberto Musso. *In Cuarteto de Nos, Raro* (CD, EMI, 2006).

²⁴ Dans son anthologie *Aquí. Cien años de raros*, Arca, Montevideo, 1966. Cette anthologie inclut des textes de Lautréamont, Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Armonía Somers, Marosa Di Giorgio et autres écrivains avec lesquels –pour certains– Masliah entretient des liens privilégiés (si cet adjectif a un sens lorsque l'on parle d'un auteur aussi friand d'intertextualité). A. Rama prolongera sa réflexion sur ce sujet dans plusieurs de ses travaux, notamment dans son essai *La generación crítica. 1939-1969*, Arca, Montevideo, 1972.

Lautréamont, a marqué la critique uruguayenne postérieure et conduit à bon nombre d'excès et de simplifications abusives, comme le souligne Norah Giral-di-Dei Cas :

Esta categorización [de « raros »] fundada por el discurso crítico de Angel Rama, se utiliza hasta ahora y ha llevado a construir un modelo de análisis que ha inmovilizado varias generaciones de críticos. El concepto de 'raro' con respecto a Lautréamont se hereda de la utilización hecha por Rubén Darío en su conocido ensayo *Los Raros* de 1900 y, desde entonces, y en el caso de Uruguay, se estudia [...] con él, a través de él, una literatura «imaginativa» como una rama minoritaria dentro de la literatura nacional [...] que poco a poco genera mayorías. Desde entonces, en diferentes trabajos sobre literatura uruguaya se encuentra como referencia esta clasificación de Ángel Rama sin que sea cuestionada. No solamente los términos empleados no han sido cuestionados, sino tampoco, el sistema ideológico que genera: ¿puede afirmarse que en la literatura realista no hay literatura imaginativa, qué tipo de literatura no es producto de la imaginación? [...] Desde aquí y ahora, resulta incómoda la acumulación de autores que propone la antología de Ángel Rama²⁵.

Qualifier Maslíah d'auteur « étrange », « bizarre », de « marginal » ou « maudit », le situer dans une sorte de lignée d' « originaux » ne nous aide pas beaucoup à la compréhension de son œuvre et de son apport. Alors, inclassable ?

Oui, si le classer suppose le *mettre dans une case* (celle de l'humoriste, par exemple) et n'envisager son œuvre que sous cet angle.

Oui, s'il faut lui accoler l'étiquette « romancier », « dramaturge », « chansonnier », « musicien », ou même l'étiquette « touche-à-tout » qui, derrière son apparence positive, cache souvent une forme de critique voire de mépris –l'artiste touche-à-tout, perçu le plus souvent comme l'artiste incapable de s'épanouir dans une forme précise et de l'approfondir, apparaît comme le modèle d'artiste *inconstant*-. L'*étiquette*, qui peut permettre de situer -ne serait-ce que de façon provisoire- un artiste ou une œuvre, donne sans doute accès à une première forme de connaissance ; mais lorsqu'elle colle à la peau de l'artiste comme un tatouage indélébile, elle devient un obstacle pour cette connaissance.

Non, si nous étudions de plus près son œuvre et nous constatons à quel point elle est une œuvre *de son temps*, de son *hic et nunc*. A ce moment-là, le terme *inclassable* revient comme un boomerang au visage du critique, pour lui rappeler que « classer » est une activité certes utile dans de nombreux domaines, mais qui ne peut aucunement être une fin pour la critique artistique ou littéraire.

²⁵ Norah Giral-di-Dei-Cas, *Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir*. Ce texte, qui constitue une base de réflexion pour un projet de recherche, a été remanié et publié avec le même titre in *Revista Nossa America*, n° 6, août-décembre 2006, p. 115-139 (consultable in <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2598/3/115-139.pdf>, page consultée le 2 février 2014).

Dans les pages qui vont suivre, nous ne nous servirons donc pas de « cette catégorie ‘fourre-tout’ » de « raro²⁶ », et nous préférons glisser de *lo raro* à *lo libre* comme le propose Hugo Achúgar à propos de l’artiste « comme il faut » :

Comme il faut significa estar de acuerdo con las convenciones y los estandars o ser apropiado o comportarse apropiadamente. En este sentido ¿lo raro es o sería lo inapropiado? No solamente. Sin embargo, sí lo sería si se entiende lo raro en situación. Es decir, una manera inapropiada de comportarse, de hablar, de escribir, de contar una historia, de representar algo o incluso de presentarse o representarse puede ser rara si no es *comme il faut*. Y el *comme il faut* es, ya lo dijimos, lo establecido. Aquello que la sociedad o la tradición indica como de acuerdo a las convenciones. Por lo que lo raro es también lo no convencional, lo inconveniente, lo que perturba, lo indecoroso, lo indecente, lo obsceno, lo inmoral, lo deshonesto, lo licencioso, lo libre. Eso, al fin: lo libre. Lo que habita no el cálido ámbito del hogar –heim– sino la intemperie de lo que está ‘fuera de eje’, descentrado, deslocalizado, ‘incomprensible’²⁷.

Ce glissement nous permettra de montrer les constantes prises de risque et aspects non conventionnels de l’œuvre de Maslíah non pas comme une posture, mais comme un trait majeur de son esthétique. Il ne faut pas néanmoins que le mot « liberté » devienne à son tour une nouvelle étiquette *fourre-tout*, et nous nous efforcerons tout au long de ce travail d’éviter ce risque malgré le flou qui entoure cette notion parfois galvaudée.

3. Liberté et contrainte dans les œuvres non romanesques

Les aspects que nous allons développer tout au long de ce travail (la construction d’une œuvre libre, dégagée de toutes contraintes extérieures, la mise en évidence dans les textes du manque de liberté dans nos existences), se retrouvent également dans l’œuvre non romanesque de Maslíah, aussi bien dans ses chansons que dans ses nouvelles, pièces de théâtre et autres formes d’expression.

Nous avons déjà abordé certains de ces aspects dans d’autres travaux, consacrés notamment au théâtre de Leo Maslíah, et nous n’y reviendrons pas ici. Ce que nous souhaitons faire dans les pages qui vont suivre, c’est montrer comment *liberté* et *contrainte* sont à l’œuvre dans des formes beaucoup plus brèves que le roman, des formes poétiques ou narratives notamment.

²⁶ Fatiha Idmhand, « L’écriture ludique de Mario Levrero », *Le jeu. Ordre et Liberté*, Almoreal/ éd. Cénomane, Le Mans, 2014, p. 193. Pour un état des lieux récent sur cette question des « raros », voir Valentina Litvan et Javier Uriarte (coord.), « Raros uruguayos. Nuevas miradas », *Cuadernos Lírico*, n°5, 2010 (<http://lirico.revues.org/79>, page consultée le 05/05/2014). Malheureusement ce recueil ne traite pas de l’œuvre de Maslíah.

²⁷ Hugo Achugar, « ¿Comme il faut ? Sobre lo raro y sus múltiples puertas », *Cahiers de LI.RI.CO*, n°5, 2010 (<http://lirico.revues.org/376>, page consultée le 05/05/2014).

3.1. Liberté et contraintes dans les chansons

*Yo les quiero cantar/ un canto libre,
pájaro que sube/ de mi pecho.*
(Daniel Viglietti, « Canto libre », 1970)

abrí latas, alimenté esperanzas, conté corderitos
(Leo Maslíah, « Autobiografía de », 1989)

Parmi les œuvres non romanesques de Maslíah, celles qui ont eu un retentissement critique plus important sont sans doute ses chansons²⁸. Or, dans les commentaires de disques, de spectacles ou dans le travail critique sur l'œuvre chantée de Maslíah, ce que l'on évoque le plus souvent est, encore une fois, son caractère *à part* : « [œuvre] expérimentale », auteur « excentrique », voire « extravagant », « franc-tireur », auteur marginal se situant dans un espace « Borderland, entrelugar, tercer espacio, frontera »²⁹. Toutes ces caractérisations et bien d'autres mettent l'accent sur la place *à part* de Maslíah dans le champ culturel, sur la difficulté de le situer, sur sa non-appartenance à des courants ou des groupes. Ces réflexions et constats, pertinents par ailleurs, en s'intéressent à la réception, à la place de l'auteur dans le champ culturel du Rio de la Plata, n'explorent pas toujours assez les *causes* de cette *mise à l'écart*³⁰, lesquelles se retrouvent, à notre avis, du côté de sa conception de l'œuvre artistique comme un espace de liberté absolue. La conception de la part de Maslíah de la création artistique comme terrain d'expérimentation, son non-respect de la hiérarchie des genres et des modes d'expression (culte *vs.* populaire) a été remarquée par Laura Abbassian, pour qui les chansons de Maslíah « parcourent –tout en les recréant librement– des motifs ou genres

²⁸ Bien qu'il s'agisse le plus souvent d'une critique journalistique, radiophonique, etc., liée à l'actualité de tel ou tel spectacle ou de la sortie d'un disque. Voir à ce propos notre bibliographie.

²⁹ Ces caractérisations se trouvent respectivement *in* : Alicia Torres, *Humoristas y cronistas...* (H. Raviolo et P. Rocca, *Historia de la literatura uruguaya...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 298) ; Ana Inés Larre Borges, « Leo Maslíah o la insurrección por el humor », *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional*, No. 2-3, mayo de 1993, Montevideo, p. 153 ; Alicia Torres (*op. cit.*, p. 298) ; Abril Trigo, *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (para una cartografía de la neomodernidad uruguaya)* Montevideo, Vintén Editor, 1997, p. 65 ; et Anahí Barboza Borges, « La marginalidad canonizada o la escritura desde los márgenes de Leo Maslíah (Acercamiento a "Carta a un escritor Latinoamericano") », *in Ponencias del V Congreso Nacional y IV Internacional...*, p. 54-70, p. 59 (<http://www.aplu.org.uy/varios/PONENCIAS.pdf>, page consultée le 12 juin 2013).

³⁰ Mise à l'écart qui est en soi complexe, car s'il y a un traitement quelque peu discriminatoire de son œuvre par une partie de la critique, il y a aussi ce refus de la part de l'auteur de se cantonner à quelque courant, école ou groupe que ce soit.

populaires » et « pratiquent le minimalisme (comme chez Queneau, une altercation dans une plate-forme de bus peut donner lieu à des dizaines de versions)³¹ ».

Dès le premier disque, « *Cansiones barías* » (sic), conçu pendant la période dictatoriale, la question de la liberté est déjà omniprésente. Bien sûr, la dimension politique de la liberté (liberté d'expression, de réunion, etc.) ne se retrouve pas de façon explicite dans ces chansons, du fait de la censure qui pesait alors sur toute la création³². L'oppression et le manque de liberté, et surtout leurs effets, sont néanmoins présents dans plusieurs chansons : ainsi, dans « *Imaginate m'hijo* » la voix poétique s'adresse à un « tu » avec qui tout spectateur pouvait s'identifier, et fait une lecture prophétique de son existence, laquelle apparaît marquée par ce manque de liberté dont les responsables ne sont pas directement désignés mais renvoient au regard de la société elle-même (« *cuando por no estar muy bien vestido te sientas inhibido* ») voire à ceux qui exercent le pouvoir (« *cuando abusen de tí un día, cuando te estén utilizando* », nous soulignons) dans un domaine non défini. De même, dans « *Todo así* » c'est la routine, la grisaille, l'absence d'horizon d'espoir qui sont soulignées :

Tu vida es así./ Toda igual, toda así./ Por eso la canto así,/ toda igual así, toda igual, toda así./ Tu vida es igual./ es así tan igual./ Por eso la canto igual,/ siempre tan igual, tan así, siempre igual.

Enfin, dans « *Duérmete potrillo* », la *berceuse pour un poulain* dénonce de façon allégorique et sous des airs de chanson pour enfants, les travers d'une éducation autoritaire et castratrice.

On retrouve ces mêmes thèmes dans des chansons qui rendent compte de la vie des travailleurs, et notamment des ouvriers (« *La cementadora* », « *La polca del espiente* »), ou mettent en scène des figures du pouvoir autoritaire dans le monde du travail également, comme « *El encargado* » (portrait d'un contremaître d'usine, aussi despotique et pervers avec ses subordonnés que soumis vis-à-vis de son chef) ou « *El médico certificador* » (portrait d'un médecin du travail au service d'une « grande entreprise industrielle » chez qui l'exercice du métier consiste à traquer les travailleurs malades, les accusant systématiquement de fainéantise).

Mais les atteintes à la liberté émanent aussi de ceux-là mêmes qui en sont victimes : ces chansons, loin de victimiser et d'idéaliser « le peuple » (comme le faisaient bon nombre

³¹ Laura Abbassian, « La chanson de Leo Masliah : naissance et essor d'un genre nouveau. La riposte à la culture de l'« insilio » dans la société montévidéenne des années 1973-1985, in *América (revue du CRICCAL), Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours (Poésie, théâtre, chanson, chronique, essai), tome 2*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, p. 531-544, p. 532-533.

³² De cette censure, Masliah lui-même a fait un premier bilan dans son article « La música popular. Censura y represión » in Saúl Sosnowski (comp.), *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Ediciones de la Banda Oriental/ Universidad de Maryland, Montevideo, 1987, p. 113-125.

de chansons de l'époque³³), montrent comment celui-ci peut être son propre bourreau : c'est le cas de « La chusma » et de « Ojo con la púa » qui mettent en scène des situations où rumeur, ragots et médisances détruisent l'individu. L'effet de groupe anéantit aussi bien la liberté de celui qui en fait partie, que de celui qui en est la victime.

Dans « La balada del Pocho Martínez », enfin, un personnage rêve qu'il est en train de rêver. A la manière de *Las ruinas circulares* de J. L. Borges, les rêveurs rêvés s'enchaînent les uns dans les autres, de sorte que le personnage s'engouffre d'abord dans la profondeur d'une série de rêves, puis, commence à se réveiller de ses rêves successifs. Cela lui prend néanmoins de nombreuses années de sorte que tous ces rêveurs passent directement du sommeil au *sommeil éternel*. Ainsi, même l'espace du rêve et de l'imaginaire s'avère être un espace oppressif, le personnage ne peut pas s'évader à travers le rêve, il ne fait que se projeter dans des réalités aussi mornes que la sienne et entièrement interchangeables avec sa « réalité » –le narrateur (car il s'agit d'une chanson narrative) feint d'ailleurs de confondre le nom du personnage, de sorte que le 'Pocho' Martínez du titre devient successivement Gómez, Fernández, Pérez, etc. et en définitive son nom et son identité importent peu³⁴-. Le rêve et l'imaginaire s'avèrent être des espaces d'oppression donc, et la liberté dans ce premier disque de Masliah est présente surtout en creux, à travers son absence criante mais inévitablement passée sous silence.

Mais si dans toutes ces chansons que nous venons de passer en revue, on a affaire à un manque de liberté individuelle et/ou collective, une chanson, elle, traite de la liberté créatrice. Il s'agit de « Para hacer poesía ». La structure de la chanson est simple : elle est composée de trente-quatre vers, lesquels commencent tous par l'obligation impersonnelle « Se debe », suivie à chaque fois d'un verbe à l'infinitif ; la deuxième partie de chaque vers est composée d'un seul verbe à l'infinitif (régis donc lui aussi par la périphrase d'obligation « Se debe »). La plupart de ces verbes sont des néologismes ou des déformations de verbes existants ; par exemple « metafotizar » renvoie à *metaforizar*, « despertatizar » à *despertar*, « polematar » à *polemizar*, etc. Ces vers déclinent un art poétique fondé essentiellement sur des paradoxes : en effet, certaines de ces injonctions sont difficiles à comprendre (v.gr. « Se debe desacrotizar ») ; d'autres présentent une contradiction interne (v.gr. « Se debe despoetizar.

³³ Difficilement dans les premières années de la « dictature transitionnelle », car un certain nombre de mots (dont « pueblo », « libertad », etc.) étaient bannis des paroles de chanson par la censure...

³⁴ « De todos modos eso no es importante / hagamos de cuenta que se llamaba Gómez. / José Fernández una vez tuvo un sueño, / el Pocho Martínez era de los que soñaban. » (« La balada del Pocho Martínez », 1980).

Poetizar. » ; « Se debe desestetizar. Estetizar. » ; « Se debe desperfectizar. Defectizar. ») ; d'autres introduisent d'autres formes de contradiction (v.gr. « Se debe sencillitizar » où le néologisme ne *simplifie* pas grand-chose, bien au contraire). Les différents procédés par lesquels on passe d'un verbe à un autre (dérivation, composition, troncation, création de mots-valise...) soulignent le caractère toujours matriciel de la langue –et notamment du signifiant– dans l'esthétique de Leo Masliah : ainsi, on passe par exemple de « semejantizar » (~rendre semblable) à « semantizar » (sémantiser) ; de « polematar » (~rendre polémique) à polentizar (~donner de la *polenta*³⁵) ; de « descuadratar » (~rendre moins *carré*, moins schématique, plus libre) à « descuartizar » (dépecer). Peut-être l'injonction qui résume le mieux cette poétique se retrouve dans ce vers : « Se debe desnormalizar. Desnortizar ». Autant dire que le poète (le créateur) doit *combattre les normes et faire perdre le nord* à son récepteur, c'est-à-dire le confondre, lui faire perdre ses certitudes. Tout un programme que Masliah va poursuivre dans son œuvre romanesque comme nous le verrons par la suite.

Ce que nous venons de montrer assez rapidement pour le premier disque, se confirme dans ceux qui vont suivre. La liberté est une aspiration constante des protagonistes des chansons, qui ne savent pas toujours s'y prendre et la cherchent plutôt maladroitement dans les *ersatz* trompeurs que propose la société de consommation : ainsi, le chauffeur de « La moto » (1981) se sent pousser des ailes (« es como si fuera un piloto/ y las calles son sólo nubes »)... mais finit dans le cimetière (« Dígame San Pedro,/ a usted qué le cuesta/ dejarme traerla./ Si en el Paraíso/ no se mata a nadie »). Un autre personnage pense qu'il sera libre lorsqu'il touchera le gros lot (« La grande », 1983) lors du tirage au sort de la fin de l'année, mais « la grande » s'avère être « la *gran desilusión* de cuarenta y dos diciembre ». Un troisième ne peut pas vivre sans son téléphone portable (« Yo no puedo vivir sin mi Movicom », 1995) et il doit se serrer de plus en plus la ceinture pour pouvoir le conserver, se rendant esclave de cet appareil, tout comme le narrataire de « Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj » de Julio Cortázar devient l'esclave de la montre qu'on lui a offerte³⁶.

³⁵ Autant dire *rendre plus fort, donner de la puissance*. C'est le sens de cet uruguayisme utilisé dans des expressions comme « tener polenta » ou autres.

³⁶ « Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente un reloj, que los cumplas muy felices, y esperamos que te dure porque es de buena marca [...]. Te regalan -no lo saben, lo terrible es que no lo saben-, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo, pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. [...] Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tu eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj. » (*in Historias de Cronopios y de Famas*, Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1970, p. 27).

L'aspiration à la liberté se traduit aussi par la peur de la perdre, qui conduit paradoxalement les individus à sacrifier le peu de liberté dont ils jouissent : c'est le cas du personnage qui appelle un super héros à sa rescousse (« Súperman », 1981) ; ou de celui qui, plus prosaïquement, fait appel à un serrurier :

Cerrajero, por favor cerrajero. / Usted se lleva la cerradura para arreglarla. / Pero tráigala, tráigala. / Le pido por favor que la traiga pronto. / No me deje pasar la noche sin cerradura. / No me deje la puerta así. / No, no. No me deje la puerta así. (« Cerrajería », 1981)

et finit enfermés à l'intérieur de sa propre maison ; ou de celui qui émigre en rêvant de meilleures conditions de vie, d'une vie plus libre, mais qui finit peut-être enfermés entre quatre murs (« Espero que no termines viéndote / solo vos entre cuatro paredes. / Espero que no termines / dándote la cabeza contra las paredes. ») pour devenir littéralement du « néant » (« No te olvides Miguel / que si te vas del todo / entrás a la nada, entrás a la nada / entrás a la nada, trás la nada. » (« Adiós Miguel », 1981).

A côté de ceux qui sacrifient leur liberté par ignorance ou par peur, il y a aussi ceux qui le font par intérêt, comme ces « Artistes professionnels » qui, tout en s'affichant comme des artistes libres

Yo tengo un estilo propio, soy pintor [...] ; Tengo formación de escuela, soy actor. / Y me exijo siempre para ser mejor [...] / ; Yo no soy de los que cantan por cantar / ni me importa cuánto me van a pagar. (« Artistas profesionales », 1981).

vendent ensuite leur art en faisant de la publicité ou de la *culture de masse*.

Nous arrivons ainsi à la *soumission consentie*, degré suprême du sacrifice inutile, comme celle du passager du bus qui se plie à l'avance à l'autorité quasi-militaire du contrôleur :

Dale tu boleto [ticket] al inspector, / tenelo pronto, antes que te lo pida, / no lo hagas esperar, / dáselo para que vea que sos una persona de bien. (« El inspector », 1983).

Ou celle du canari qui préfère rester dans sa cage et qui devient ainsi « un parfait humain »³⁷.

Face à la perte de la liberté, reste parfois la nostalgie, comme celle de l'enfance dans « Los caballos perdidos »³⁸ (1984), où le cynisme de celui qui profite de la naïveté des autres pour les abuser (« El jodedor », 1986).

³⁷ « Yo tengo un canario blanco / en una jaula bonita / que gorjea alegremente / si uno se lo solicita. // Es muy feliz con su casa / y con su alpiste goloso / y sólo de vez en cuando / parece un poco nervioso. // Un buen día, distraído, / olvidé la jaula abierta / y me asombré al ver que el vivo / se quedó y cerró la puerta. // Cierta vez, sobre sus rejas, / vio pasar un pajarito / que libre surcaba el cielo / con rumbo desconocido. // Y exclamó, ¡por Dios! ¿qué es esto? ¡qué falta de seriedad! / y así anda el mundo que aún dejan / canarios en libertad! // Sacrificios, gran paciencia / y un trabajo sin desgano, / me costó hacer de un canario / un perfecto ser humano. » (« La jaula », 2010).

³⁸ Il s'agit en fait d'un poème de Atilio Duncan Pérez, « Macunaíma », mis en musique par Leo Maslíah.

C'est que les chansons de Masliah ne donnent jamais des *recettes*, des solutions toutes faites. La liberté n'apparaît pas comme un idéal à atteindre, comme un état ultime, elle est plutôt une démarche, à la fois éthique et esthétique. Cette démarche n'ignore pas les dangers, les écueils ou les contraintes ; bien au contraire, elle se les approprie, les met en évidence, s'acharne à les détourner (plus qu'à les contourner).

3.2. La prose non romanesque : épreuve combinée en nage livre

Les contes, nouvelles, micro-fictions et autres textes brefs de Masliah ont été publiés parfois dans la presse³⁹, parfois créés pour des spectacles, parfois publiés directement dans des livres ou des recueils. C'est un ensemble hétéroclite qui comprend des récits, des textes humoristiques, des jeux de type *oulipien*⁴⁰, des réécritures (notamment parodies et pastiches), etc. L'expérimentation formelle est l'élément commun à la quasi-totalité de ces textes. Même les textes publiés dans la presse, et qui étaient soumis à des contraintes de dimension, sont des textes libres ; d'ailleurs, des lecteurs de *Brecha* faisaient parfois connaître leur mécontentement dans les colonnes du « Courrier des lecteurs » face à des textes qui déroutaient et qui ne faisaient pas toujours rire –ce qui n'était pas forcément une entorse au contrat entre l'écrivain et son lectorat, puisque sa colonne hebdomadaire s'appelait... « Humor o no ».

Dans ces textes courts, Masliah *teste* ou *réutilise* des techniques et des procédés utilisés à grande échelle dans ses romans : par exemple, « Ducto » est un texte composé seulement de noms juxtaposés ; il commence et finit par le mot du titre et progresse en fonction d'associations (pseudo-)libres⁴¹ suivant une technique présente également dans une nouvelle comme *Las aventuras de Arthur Gordon Pam*⁴² et en partie dans le roman *Signos*. La brièveté permet de faire une utilisation plus radicale de ces techniques et procédés, dans le sens où des textes très courts peuvent être construits en fonction d'une unique contrainte, alors que le roman, de par sa dimension, le fait rarement –même si les exceptions existent, la plus connue étant *La disparition* de Georges Perec.

³⁹ Notamment dans l'hebdomadaire *Brecha* de Montevideo dans lequel Masliah a eu une colonne hebdomadaire pendant quelques années.

⁴⁰ Par exemple le texte construit intégralement à partir d'hyperbates (« Hipérbaton » in *La bolsa*, p. 20-21), ou celui dans lequel tous les mots commencent par « e » (« E », *idem*, p.87).

⁴¹ « Ducto petróleo torre castillo naipes palo aserradero [...] » (« Ducto », in *Carta a un escritor...*, p. 57).

⁴² Qui se présente comme une liste non pas de mots mais de titres de toutes sortes de livres.

Les parodies comme celles du roman policier dans les nombreuses aventures du détective Ferdy Sosur⁴³ sont nombreuses ; elles permettent à l'écrivain de démonter les mécanismes du genre, tâche qu'il accomplit de façon presque systématique avec toutes sortes de discours, qu'ils soient littéraires⁴⁴, paralittéraires (comme la critique littéraire⁴⁵, les conseils pour écrire un livre⁴⁶, les quatrièmes de couverture⁴⁷, les mots croisés⁴⁸), ou pas littéraires du tout, comme c'est le cas des annonces de décès dans la presse, des interviews journalistiques, des recettes de cuisine, des spots publicitaires télévisés, des tests de personnalité dans les magazines, des horoscopes⁴⁹, voire des textes sacrés (comme dans « Génesis », in *Horóscopos...*, p. 46-51). Tout discours (écrit ou oral) est démonté, tergiversé, détourné, réexploité...

La plupart de ces textes sont saturés de contraintes ; celles-ci sont toujours intrinsèques aux textes eux-mêmes ; elles peuvent être posées de façon plus ou moins explicite, comme dans « Escribo oraciones de cinco palabras », « 70 verbos », « Hipérbaton » (qui donne dans une note en bas de page la définition de cette figure appliquée systématiquement tout au long du texte) ou encore dans « L V S P » (texte dans lequel les mots qui le composent commencent toujours par ces quatre lettres se suivant dans l'ordre annoncé par le titre⁵⁰).

Néanmoins, le plus souvent les contraintes sont implicites et font appel aux compétences du lecteur, qui retrouve le plaisir de les déceler, rentre dans le jeu que lui propose le texte, et est en général bousculé du fait que le texte modifie ces contraintes, les complexifie, les fait disparaître, les remplace par d'autres...

⁴³ Personnage qui réapparaît dans plusieurs textes : « La descripción », « El epíteto », « ¿Esto es justicia? » (in *Carta a un escritor...*, p. 65), « Fredy Sosur, detective idiomático », « Cuestión de piel » (in *El triple salto mortal*), « División moralidad » (in *La buena noticia*).

⁴⁴ Comme la science-fiction dans « La mosca III » (in *Oráculos*, p. 35) ou la poésie (« Tres sonetos », in *Oráculos*, p. 54).

⁴⁵ « Otra crítica literaria » in *Carta a un escritor...*, p. 160-162, ou « Valiosa reedición » in *Horóscopos...*, p. 98-99.

⁴⁶ « Cómo escribir un libro », in *La bolsa de basura*, p. 116-117.

⁴⁷ « Contratapa de un libro de Mario Nelson Cramer », in *La bolsa de basura*, p. 46-48.

⁴⁸ « Crucigrama sin diagrama (sólo para viciosos de las palabras cruzadas) » in *La bolsa de basura*, p. 114-115.

⁴⁹ Respectivement in « Anuncios fúnebres », « Entrevista modelo », « La receta del día », « Tanda » (in *Carta a un escritor...* p. 62, 87-88, 125, 207-201), « Test » (*Oráculos*, p. 44) et « Horóscopos » (in *Horóscopos y otras sentencias*, p. 7-24).

⁵⁰ Respectivement in *Carta a un escritor...*, p. 35-36, *La buena noticia...*, p.12, *La bolsa...*, p. 156-157 et *El triple salto...*, p.65.

Toutes ces contraintes –stylistiques, rhétoriques, formelles, mais aussi d’ordre moral, politique, religieux, etc– dessinent un art poétique –mais aussi un *ars vivendi*– dans lequel la liberté ne consiste pas à éviter la contrainte, à se détourner d’elle, mais bien au contraire, à lui faire face et surtout à s’approprier la contrainte pour mieux la démonter de l’intérieur.

4. Le corpus

Papillon épinglé / plus jamais n’pourra voler
(proverbe oriental à l’usage des lepidoptérophiles et autres critiques littéraires)

L’œuvre romanesque de Leo Masliah comporte à ce jour treize romans, publiés entre 1985 et 2004⁵¹. A l’exception de *Historia transversal de Floreal Menéndez*⁵², écrit pendant la période dite de « dictature transitionnelle⁵³ », mais publié cinq mois après le rétablissement de la démocratie, tous ces romans ont été écrits et publiés en démocratie. Ceci marque une (petite) différence par rapport à une partie de la production discographique et théâtrale de l’artiste, commencée dès la fin des années 70 et conçue en partie comme une œuvre de résistance. Pourquoi cette vocation un peu plus tardive vis-à-vis du roman ? Plusieurs facteurs peuvent l’expliquer.

Tout d’abord, des facteurs liés au marché du livre et à la lecture : pendant la dictature uruguayenne, les maisons d’édition (celles qui restent) réduisent considérablement leur voilure ; les publications littéraires ou culturelles disparaissent, des nouvelles publications ont beaucoup de mal à émerger dans un contexte marqué par l’omniprésente censure. En un mot, la diffusion de la littérature est réduite à la portion congrue⁵⁴, les entreprises de ce genre peuvent se compter avec les doigts d’une main, et publier un roman relève dans ces années-là

⁵¹ A partir de maintenant, et pour simplifier la lecture de ce travail, les références à ces romans figureront simplement avec le titre (lorsqu’il est composé d’un seul mot) ou l’abréviation du titre, suivi du numéro de page et sans indication d’auteur.

⁵² Leo Masliah, *Historia transversal de Floreal Menéndez*, Ediciones de la Flor, Argentina, 1985 (toutes nos citations sont tirées de la 2^e édition de 1992).

⁵³ D’après la chronologie établie par Gerardo Caetano et José Rilla in *Breve historia de la dictadura uruguaya*, Banda Oriental/Claeh, Montevideo, 1991. Cette période est celle qui démarre en 1980 à la suite de l’échec du plébiscite constitutionnel organisé par la dictature en 1980.

⁵⁴ Ces réflexions concernent surtout le roman, car d’autres modes d’expression littéraire ont eu un sort différent. C’est ce que rappelle Washington Benavidez pour la poésie lorsqu’il rejette le qualificatif de « Génération du Silence » et propose celui de « Génération de la Résistance » pour les poètes qui sont restés en Uruguay pendant la dictature (Washington Benavidez, « La Generación de la Resistencia », in Brovetto, Jorge et Miguel Rojas Mix (éds.), *Uruguay. Sociedad, política y cultura. De la restauración democrática a la integración regional*, CEEXCI, coll. ExtremAmérica, España, 1998, p. 43-60.

du parcours du combattant. Ce qui avait sans doute un effet dissuasif majeur sur la production des écrivains qui n'avaient pas choisi (et/ou subi) l'exil.

Mais il y a aussi d'autres facteurs liés au contexte politico-culturel : au sein du *Núcleo de Música Nueva* (dans lequel œuvraient Coriún Arahonian et Graciela Paraskevaidis) et, au-delà de ce groupe, chez des jeunes musiciens, Leo Masliah trouve une sorte de confrérie d'artistes extrêmement doués qui expérimentent tout en étant sensibles au contexte et cherchent à créer des espaces d'expression libérée. Ce groupe comporte des musiciens, chanteurs et compositeurs comme Jorge Lazaroff, Luis Trochón, Jorge Bonaldi et Jorge Di Pólito (tous quatre membres de la formation *Los que iban cantando*, avec laquelle Masliah a tissé beaucoup de liens artistiques⁵⁵), Mauricio Ubal et le groupe *Rumbo*⁵⁶, Rubén Olivera, Eduardo Darnauchans, Fernando Cabrera, le duo Larbanois-Carrero, Jaime Roos⁵⁷... Avec des parcours personnels différents, des esthétiques et des références musicales diverses, mais avec une commune conviction antitotalitaire, ces artistes vont donner naissance au puissant courant du *canto popular*⁵⁸, héritier de la *chanson contestataire* (« canción de protesta ») des années 60 et début des années 70 qui avait été bannie par la dictature des deux côtés du Río de la Plata⁵⁹. Le *canto popular* s'installe progressivement à partir de la fin des années 70 et connaît une effervescence dans les années 80, à partir de la défaite de la dictature dans le référendum constitutionnel de 1980. Masliah va s'enfoncer dans ces années dans cette brèche culturelle ouverte par le *chant populaire* et va faire de la *chanson à texte* sa principale forme d'expression ; à l'époque, d'ailleurs, beaucoup le comparent à Georges Brassens par sa façon de traiter textes et musiques. Son travail artistique tourne alors autour de cette dimension résistante, elle s'exprime dans des salles de sports, locaux syndicaux, gymnases, café-théâtres, scènes ouvertes... et établit un lien très étroit avec un public friand d'ouverture, de partage et

⁵⁵ Et tout particulièrement avec Jorge Lazaroff (1950-1989) ; tous deux ont partagé l'affiche dans plusieurs récitals et spectacles théâtraux avant que la mort prématurée de Lazaroff n'arrête cette collaboration.

⁵⁶ Dans lequel participaient aussi Laura Canoura, Miguel López, Gonzalo Moreira, Gustavo Ripa et Carlos Vicente.

⁵⁷ Ce dernier vivait à l'étranger et ne rentre en Uruguay qu'en 1984, à la fin de la dictature, mais sera une figure clé dans la phase finale du processus transitionnel (cf. Raúl Caplán, « Celebración de la nostalgia : retiradas de carnaval en el Uruguay de los 80 », in *La fête en Amérique Latine, II, América (cahiers du CRICCAL)*, n°28, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 29-38.

⁵⁸ A propos du *Canto popular* des années 70-80, voir : Carlos A. Martins, *Música popular uruguaya. 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*, Ediciones de la Banda Oriental / CLAE, collection Argumentos, Montevideo, 1986. Et sur les rapports à la censure, voir Leo Masliah, « La música popular. Censura y represión », in Saúl Sosnowski (coord.), *Represión, exilio y democracia : la cultura uruguaya, op. cit.*, p. 113-125.

⁵⁹ Avec des noms comme José Carbajal « El Sabalero », Los Olimareños, Alfredo Zitarroza, Daniel Viglietti, Héctor « Numa » Moraes en Uruguay, et en Argentine Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Víctor Heredia, Jorge Cafrune, Nacha Guevara, César Isella, María Elena Walsh et d'autres.

de communion. De la même façon que les artistes de la pré-dictature avaient souvent créé dans l'urgence⁶⁰, et qu'ils concevaient leur art à l'intérieur d'un projet collectif et révolutionnaire, les jeunes du *canto popular* sont eux aussi dans une autre forme d'urgence, celle de faire émerger⁶¹ et maintenir la flamme d'un projet résistant, de briser les barrières de la peur et de faire naître des solidarités actives capables de miner la dictature.

Au-delà du choix personnel d'expression, donc, c'est le contexte de l'époque, le choix de l'artiste de s'engager et la conscience de l'efficacité de la chanson comme outil de résistance, de rassemblement et de reconquête de l'espace culturel, qui expliquent ce démarrage tardif de l'écriture (ou du moins, de l'édition) romanesque. Même si les textes de chanson étaient soumis à la censure préalable, même si les récitals et autres rencontres étaient sous surveillance, des espaces de liberté se créent autour de la chanson, ce qui n'était nullement possible pour d'autres formes d'expression culturelle comme la littérature, qui permettait difficilement des formes de *communion collective* comme la musique, la chanson et le théâtre⁶².

Voilà pourquoi –mais il y a d'autres raisons plus profondes ou plus intimes peut-être– la production romanesque de Masliah *suit et prolonge* en quelque sorte sa production musicale et dramatique, même si par la suite toutes ces facettes de l'artiste vont se développer simultanément. Cela dit, la vocation littéraire et surtout romanesque de Masliah n'est pas tardive : il commence à écrire son premier roman en pleine dictature et il était déjà à l'époque l'auteur de récits, de nouvelles et de ce qu'on a appelé par la suite des *micro-fictions*. Ajoutons à cela que les chansons de Masliah sont assez souvent des récits, des histoires : la dimension narrative est loin d'être négligeable dans ses paroles comme nous avons pu le voir auparavant.

Avec le retour de la démocratie, l'œuvre narrative en général et romanesque en particulier de Masliah va connaître un grand essor : les conditions redeviennent favorables, Masliah est rapidement intégré dans le catalogue de la prestigieuse maison *Ediciones de la*

⁶⁰ Ainsi, Mario Benedetti donne pour titre à son recueil de poèmes et chansons écrits entre 1968 et 1973 *Letras de emergencia*, et souligne dans la préface qu'il s'agit d'une littérature « directement motivada por la coyuntura » (Mario Benedetti, *Letras de emergencia*, Nueva Imagen, México, 1977).

⁶¹ Notons que le terme « emergencia » signifie en espagnol aussi bien « urgence » qu'« émergence ».

⁶² A ce propos, Masliah sera un des moteurs de l'expérience du *Teatro barrial* (*Théâtre des quartiers*) qui vise à sortir le théâtre des salles du centre-ville et de son public « bourgeois » pour aller à la rencontre d'un nouveau public.

*Flor*⁶³, il se fait un public aussi de l'autre côté du Rio de la Plata et devient une figure visible aussi bien dans le monde du spectacle qu'à travers la presse écrite et la radio.

* * *

Au-delà de ces considérations, il est possible de classer la production romanesque de Leo Maslíah de différentes façons, mais, auparavant, disons d'emblée que toute tentative de classification est, sinon vouée à l'échec, destinée au moins à rester partielle et partiale, car le puzzle de ses 13 romans (puzzle encore inachevé, car d'autres romans peuvent encore suivre) permet de nombreuses configurations. Mais peut-être cette remarque est-elle superflue car tout classement est provisoire, sujet à caution et destiné à être modifié, dépassé. Il n'y a que les papillons -morts et épinglés- qui restent sagement dans leurs cases respectives... Le seul classement qui échappe à cette loi universelle est celui établi à partir d'un critère *extérieur* aux objets classés : comme l'ordre alphabétique, par exemple⁶⁴. Tout autre classement se fait aux risques et périls de celui qui classe...

Ce problème taxinomique se pose déjà en amont, car faire un classement des treize romans suppose de les isoler du reste de la production de l'auteur, et notamment de ses autres textes narratifs (micro-récits, contes, nouvelles, etc.), mais aussi de ses spectacles, dans lesquels il lui arrive de lire ou de retravailler des extraits présents dans certains romans. Nous pensons néanmoins que cet effort d'organisation, même précaire et sujet à caution, peut être utile pour mieux aborder ces textes et avoir une vision globale de l'œuvre romanesque de Maslíah ; nous pensons aussi, et c'est ce que nous tenterons de montrer dans la suite de notre travail, qu'il y a une véritable spécificité de l'œuvre romanesque, que les textes plus brefs sont comme des gammes ou des micro-expérimentations d'un travail révélsif de plus longue haleine mené à bien dans les romans.

Notre classement prendra appui en partie sur celui proposé par l'auteur lui-même (pour certains de ses romans), tout en l'élargissant lorsque nous le jugerons pertinent. C'est un classement *hybride*, dans le sens où il tient compte à la fois d'éléments structurels, thématiques, esthétiques, etc.

⁶³ Spécialisée dans la littérature enfantine, l'humour et la littérature en général. Elle a publié entre autres les œuvres de Quino (dont *Mafalda*), de Roberto Fontanarrosa (dont *Inodoro Pereyra* et *Boogie el Aceitoso*), etc.

⁶⁴ Signalons à ce propos que Maslíah a travaillé dans un certain nombre de textes sur la contrainte alphabétique comme ressort créatif ou sur d'autres contraintes du même genre. Tel est le cas de son micro-texte « Del 1 al 25 » où le texte respecte la contrainte du titre comme le montre l'incipit : « Uno de los empleados, Bermúdez, pidió para irse dos horas antes. Eran las tres... » (Leo Maslíah, *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, op. cit., p. 56, nous soulignons).

L'auteur lui-même, comme nous venons de le signaler, a conçu une partie de ces romans comme un ensemble, comme une « saga » : il s'agit de quatre romans, cités ici dans l'ordre de publication : *El Crucero Yará* (1991)⁶⁵, *La décima pista*⁶⁶ (1995), *Ositos*⁶⁷ (1997) et *Servicio de habitación*⁶⁸ (2002). Ces romans sont indépendants entre eux, mais ont plusieurs points en commun : leur univers relève à plusieurs égards du fantastique⁶⁹ ; chacun se développe dans un espace fermé et unique (un bateau de croisière, un avion, un centre commercial et un hôtel respectivement) ; ces espaces constituent des microcosmes qui peuvent fonctionner comme métaphore de notre monde voire de nos existences. S'ajoute à cela le fait que certains personnages réapparaissent d'un roman à l'autre (notamment celui qui est le plus proche de ce que l'on entend par « protagoniste », Simbad Geigy, mais aussi d'autres personnages secondaires comme le professeur Anaximágnus ou le médecin *nécrologue*). Enfin, les rapprochements stylistiques sont nombreux : rythme trépidant, présence d'espace-temps cloisonnés, prolifération de personnages, humour noir, situations loufoques, étranges, voire incongrues. Nous pouvons rapprocher de cette série le roman *Tarjeta Roja*⁷⁰, même si le romancier ne l'inclut pas dans cette saga : ici aussi le roman part d'une situation *fantas(t)ique* (un pays expulsé par les Nations Unies non pas *des Nations Unies* mais *de la Terre*) et présente les traits stylistiques que l'on vient de noter. La prédominance d'une logique *autre*, les rebondissements en cascade, l'incongruité, bref, toute une série d'éléments plaident pour une association de ce roman aux quatre autres. Il se situe en partie dans un espace fermé (le territoire du pays expulsé physiquement de la Terre par les Nations Unies) mais exploite beaucoup moins que les autres cette dimension cloisonnée.

⁶⁵ Publié en 1991 sous le titre *Zanahorias*, ce roman a été réédité en 2011 avec son titre considéré définitif par l'écrivain. Toutes nos citations sont tirées de l'édition suivante : Leo Masláh, *El Crucero Yará*, ediciones Godot, Colección Narrativa Contemporánea, Buenos Aires, 2010.

⁶⁶ Leo Masláh, *La décima pista*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1995. Dans l'impossibilité de nous procurer cet ouvrage, épuisé, nous avons travaillé à partir d'un document en format Word qui nous a été fourni par l'auteur lui-même, et auquel renvoient toutes nos citations.

⁶⁷ Leo Masláh, *Ositos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997. Toutes nos citations sont tirées de cette édition.

⁶⁸ Leo Masláh, *Servicio de habitación*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2002. Toutes nos citations sont tirées de cette édition.

⁶⁹ Nous nous appuyons sur la définition du fantastique proposée par Ana María Barrenechea, qui prolonge et « corrige » celle de T. Todorov fondée sur l'*hésitation*, substituant à cette notion celle de *problématisation* : « [La literatura fantástica es] la que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales en contraste con hechos reales, normales o naturales ». (Ana María Barrenechea, *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, Monte Ávila, Caracas, 1978, p. 90).

⁷⁰ Leo Masláh, *Tarjeta roja*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1991... Toutes nos citations sont tirées de cette édition.

Un autre groupe est constitué des deux premiers romans : *Historia transversal de Floreal Menéndez* et *El show de José Fin*⁷¹. Ce n'est pas la chronologie qui les relie, mais le fait qu'ils se déroulent dans des ambiances assez *reconnaissables* : leur monde est, en grande mesure, celui de ses lecteurs (montevidéens ou plus généralement du Rio de la Plata), et on y trouve même quelques références à l'actualité récente de l'époque, comme la décision d'un personnage d'aller se battre au Nicaragua au début de *El show*....⁷² Des références de ce type, permettant une contextualisation spatio-temporelle précise, se font rares dans l'œuvre postérieure de Masliah.

*Estatutos*⁷³, *Mentirillas*⁷⁴ et *El lado oscuro de la pelvis*⁷⁵ constituent un autre ensemble : ce sont des romans courts (entre 70 et 100 pages), centrés autour d'un narrateur-personnage qui est une figure du créateur. Ce sont aussi des *work in progress*, des romans qui se font et se défont sous les yeux du lecteur.

*Signos*⁷⁶ et *Líneas*⁷⁷ constituent un autre ensemble possible : ce sont des romans d'une taille plus importante (environ 200 à 250 pages) qui, comme leur titre le laisse entendre, explorent le langage et ses possibilités à partir de différents jeux et de contraintes qui rappellent certains procédés *oulipiens* : l'écriture fragmentée (fondée sur le principe du *point=point à la ligne*) dans *Líneas*, l'écriture fondée sur des formes figées de la langue (proverbes, dictons, etc.) dans *Signos*.

Enfin, reste *Libretos*⁷⁸, un roman qui pourrait se situer dans la plupart de ces cases : comme *Historia transversal*... et *El show*..., il se déroule dans un espace reconnaissable pour

⁷¹ Leo Masliah, *El show de José Fin*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987 (toutes nos citations sont tirées de la 2^e édition, de 1992).

⁷² Ceci rappelle le contexte à l'époque de la rédaction du roman (1986), avec la présence de la *contra* financée par les Etats-Unis et l'éclatement du scandale de l'*Irangate*. Après l'euphorie de la fin de la dictature (décembre 1983 en Argentine, mars 1985 en Uruguay), la jeunesse *rioplatense* connaît une forme de dépression dans les premières années de la transition, avec un certain nombre d'espairs déçus, et pour certains la démarche utopique et révolutionnaire se tourne vers d'autres lieux, comme le Nicaragua dont la révolution était menacée.

⁷³ Leo Masliah, *Estatutos*, Cauce, Montevideo, 2002. Dans l'impossibilité de nous procurer cet ouvrage, épuisé, nous avons travaillé à partir d'un document en format Word qui nous a été fourni par l'auteur lui-même, et auquel renvoient toutes nos citations.

⁷⁴ Leo Masliah, *Mentirillas*, Arca/ Galaxia F.M., Montevideo, 1993. Publié également in *Mentirillas seguida de El lado oscuro de la pelvis*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2005 (1^e éd. : 1989). Toutes nos citations sont tirées de l'édition Arca/ Galaxia F.M.

⁷⁵ Leo Masliah, *El lado oscuro de la pelvis*, in *Mentirillas seguida de El lado oscuro de la pelvis*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2005 (1^e éd. : 1989).

⁷⁶ Leo Masliah, *Signos*, Aymara, Montevideo, 1997. Réédité par Ediciones de la Flor (Buenos Aires) en 2007. Toutes nos citations renvoient à l'édition Aymara.

⁷⁷ Leo Masliah, *Líneas*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1999. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

⁷⁸ Leo Masliah, *Libretos*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 2004. Toutes nos citations sont tirées de cette édition.

le lecteur, un monde qui pourrait être le sien ; comme les romans de la saga et *Tarjeta Roja*, il a des traits fantastiques, puisqu'il crée un monde alternatif au nôtre dans lequel toutes les vies sont régies par des scripts rédigés à l'avance par un pouvoir supérieur et invisible ; comme les trois romans *expérimentaux*, il est court. C'est donc le roman qui fait exploser notre (bien provisoire) classement, peut-être parce que c'est le dernier, et qu'il réorganise l'ensemble, se nourrit des autres, les intègre et les dépasse. C'est la raison pour laquelle nous lui avons donné une place à part dans notre travail.

II : Des romans dégen(e)rés ?

La forme du roman est liberté quasi illimitée¹

¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, Folio, Paris, 2006, p. 103.

Se poser la question de l'appartenance ou de la non-appartenance des romans de Masliah au genre romanesque est peut-être oiseux. On pourrait évacuer cette question en disant que puisque l'auteur revendique cette appartenance générique, puisque l'éditeur les présente comme tels et puisque ces textes ne dérogent pas aux définitions les plus larges du genre, le débat est clos. Il n'en reste pas moins que tout lecteur perçoit, au moins intuitivement, en entrant dans un roman de Leo Masliah, qu'il n'est pas en train de lire un roman *tout à fait comme les autres*. Pour commencer, une rapide exploration des « seuils »² de ces romans nous permettra de mieux comprendre comment Masliah les conçoit, et comment il tisse d'emblée la relation entre son oeuvre et ses lecteurs réels ou potentiels.

1. Approche paratextuelle

1.1. La quatrième de couverture

La « page 4 de couverture » est, comme le rappelle Gérard Genette, un « haut lieu stratégique » qui peut comporter toute une série d'informations (nom de l'auteur, titre de l'ouvrage, notice biographique et/ou bibliographique, extraits de presse, indication générique, etc.)³. De ce point de vue, nous pourrions dire que celles des romans de Masliah comblent, au moins en partie, ces attentes. Tout d'abord, la plupart d'entre elles signalent explicitement l'appartenance générique des textes au genre romanesque⁴.

Ces quatrièmes de couverture peuvent être le fait de l'éditeur, d'un écrivain⁵, ou de Leo Masliah lui-même ; dans ce dernier cas, elles ne sont généralement pas signées -sauf dans le cas de *El show de José Fin*, signée « Leo Masliah » et dans *El crucero Yarará*, dont l'auteur de la quatrième de couverture serait un certain « Prof. Abraham Rivadeneira⁶ ».

² Nous utilisons ce terme dans l'acception proposée par Gérard Genette, in *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

³ Cf. Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 30-31.

⁴ Pour *El show...*, on retrouve néanmoins à côté du terme « novela » le terme « disco » : « Este es el segundo disco del cantautor uruguayo L[eo] M[asliah]. editado en Argentina. Sobre el anterior, también en forma de novela, dijo la crítica [...] » ce qui s'explique par le fait que Masliah était connu à l'époque surtout en tant que musicien, chanteur et compositeur.

⁵ C'est le cas de *Signos*, dont la 4^e de couverture est signée par l'écrivain Mario Levrero (1940-2004).

⁶ Il n'est pas difficile de voir l'écrivain derrière ce nom fictif : la combinaison d'un prénom typiquement juif avec un nom de famille aux consonances galiciennes (Riba de Neira étant le nom d'un tout petit village galicien) peut faire penser à l'auteur, dont le nom de famille renvoie aux juifs de la Péninsule Ibérique –Masliah étant un nom séfarade–. Par ailleurs, le nom de ce « professeur » a été créé selon le même procédé que les noms de certains personnages du roman, comme par exemple le Notaire Memphis Horias (Escribano Memphis Horias) qui tour à tour sera appelé « Esc.Horias » (*escorias*= racailles) ou « Mem.Horias » (*memorias*= mémoires). Dans

Ce point concernant l'appartenance générique nous paraît important, car il montre bien que Masliah revendique pour ses textes ce statut de « roman » que certains critiques seraient tentés de lui refuser. Néanmoins, ces quatrièmes de couverture se chargent aussi de rappeler au futur lecteur que le roman qu'il a entre les mains n'est pas tout à fait banal : le terme « roman » vient parfois accompagné d'autres qualificatifs qui font référence notamment au caractère humoristique de ces textes : « nueva, disparatada, divertidísima novela » (*Ositos*) ; « ultradivertida novela » (*Líneas*). Souvent, la parenté stylistique de ces quatrièmes de couverture avec les textes eux-mêmes est flagrante, et la présentation plonge déjà le lecteur dans le texte. Ainsi, à propos de *Historia transversal de Floreal Menéndez* on lit :

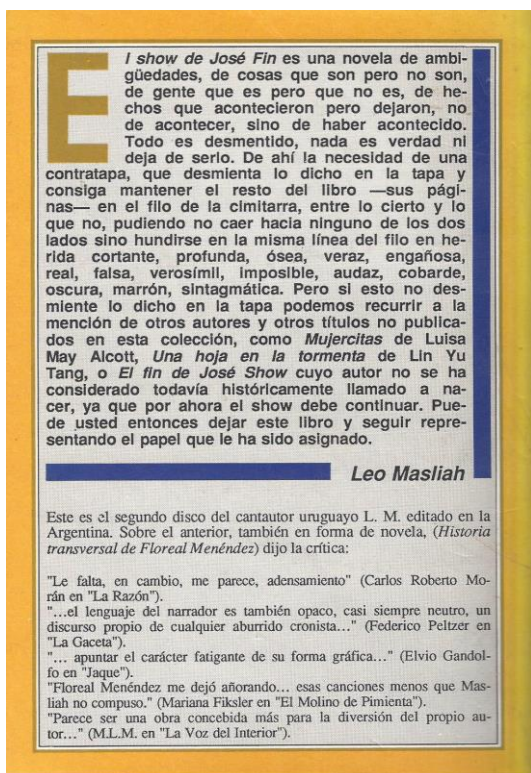
La *Historia transversal de Floreal Menéndez* puede ser considerada como una suerte de novela o como una desgracia literaria [...]

On retrouve là un procédé typique de l'auteur, car le terme « suerte » qui, dans le syntagme *suerte de* suivi d'un nom équivaut à « espèce de », dans la suite de la phrase est pris dans son sens habituel de « (bonne) chance », ce qui prépare la chute comique (« malheur littéraire »). En désignant son texte comme une « espèce de roman », Masliah renvoie à la fois à la norme et à l'écart, en d'autres termes, il annonce déjà son choix de la liberté, qui est toujours un jeu avec la contrainte (ici, générique).

On retrouve dans ces quatrièmes de couverture d'autres éléments transgresseurs : la juxtaposition du sérieux et du dérisoire, la concomitance de divers registres de langue⁷, l'utilisation de remarques critiques tronquées qui, à l'inverse de ce qui se fait d'habitude -et des attentes du lecteur-, ne sont nullement élogieuses, bien au contraire elles démolissent le texte :

le cas de l'« auteur » de la quatrième de couverture, on pourrait l'appeler aussi « A.Rivadeneira », autrement dit, « Arriba de Neira », ce nom pouvant renvoyer à la rivière galicienne... ou au prénom féminin « Neira ».

⁷ Par exemple, les registres savant et populaire dans la quatrième de *El crucero Yará* : « El autor de esta novela se sitúa en un plano de conciencia lingüística que abre el juego de la literatura [...] ». Et plus loin : « No sea estúpido y saque también usted su pasaje. El crucero Yará zarpará. ».



Ce type de procédé, Masliah l'utilise aussi dans son micro-récit « Una película », qui est construit à partir de bandeaux publicitaires remplis d'hyperboles :

Una película que no era un thriller espectacular, ni la historia que conmovió a EE.UU., ni la comedia más divertida del mil novecientos noventa y tal [...], ni la película que Ingmar Bergman hubiera querido hacer, ni la más escalofriante de la década, ni una deliciosa travesura, ni la revelación de un genio, [...], ni la historia más grande jamás contada [...]⁸.

1.2. Les titres

Pour Vincent Jouve, le titre d'un roman « remplit quatre fonctions essentielles : identification, description, connotation, séduction⁹. » Qu'en est-il des romans de Leo Masliah ? Les titres de ses romans sont constitués

- i) soit d'un seul mot (*Mentirillas, Ositos, Signos, Líneas, Estatutos, Libretos*) ;
- ii) soit de plusieurs mots qui fonctionnent comme des syntagmes lexicalisés (*Tarjeta roja* et *Servicio de habitación*¹⁰) ;
- iii) soit d'un syntagme plus complexe qui inclut parfois le nom du personnage (*Historia transversal de Floreal Menéndez, El show de José Fin*), d'un objet (*El crucero Yarará, La*

⁸ Leo Masliah, « Una película », in *La bolsa de basura*, Menosata, Montevideo, 2009, p. 82.

⁹ Vincent Jouve, *Poétique du roman* (3^e éd.), Armand Colin, Paris, coll. Cursus Lettres, 2010, p. 24.

¹⁰ C'est-à-dire « Carton rouge » (dans le langage footballistique) et « Service de chambre » (dans le langage hôtelier).

décima pista), qui propose une lecture symbolique ou figurée (*El lado oscuro de la pelvis*).

Si certains (et notamment certains du premier groupe) remplissent peut-être mal la fonction d'identification, pour d'autres la patte Masliah est évidente.

La valeur descriptive des titres est également présente, parfois au sens classique (dans *Ositos* les petits ours en peluche sont des personnages importants du roman ; *Libretos* parle d'un monde régi par des *scénarii*), mais parfois de façon plus complexe : dans *Tarjeta roja* le titre désigne le contenu de façon symbolique à travers la métaphore footballistique (un pays est expulsé de la Terre par les Nations Unies) ; dans *Historia transversal de Floreal Menéndez*, ce dernier n'est pas vraiment le héros, ni même un personnage secondaire, il est à peine celui qui ouvre le livre mais qui disparaît de la diégèse au bout de quatre pages, confirmant ce que l'adjectif « transversal » suggérait d'emblée ; *Mentirillas* est, d'après la terminologie de Genette, un titre rhématique (car l'art du mensonge est mis en avant en tant que procédé d'écriture) ; il en est de même pour *Líneas* : si Gabriel García Márquez a pu concevoir *El otoño del patriarca* sans ponctuation, Masliah fait avec *Líneas* un roman fondé sur l'équation *point=point à la ligne*.

En ce qui concerne la valeur connotative, la richesse des titres est considérable : prenons par exemple *El lado oscuro de la pelvis* (=Le côté sombre du pelvis). Ce titre ne désigne pas directement le sujet du roman (il n'est pas question du pelvis à aucun moment) mais fonctionne comme une image renvoyant à un thème qui traverse tout le roman : le sexe. L'expression « el lado oscuro » est devenue monnaie courante et le titre connote ainsi le « côté (ou face) sombre de la lune » et ses nombreuses dimensions symboliques¹¹. Le remplacement sur l'axe paradigmatique de « lune » par « pelvis » renvoie à la sexualité en tant que non-dit majeur de nos sociétés ; et plus particulièrement, si le côté sombre est la *face cachée*, elle peut renvoyer à la partie postérieure de la région pelvienne (les fesses, l'anus...), très présente dans ce roman¹².

¹¹ « Pour l'astrologue [...] la zone lunaire de la personnalité est cette zone nocturne, inconsciente, crépusculaire de nos tropismes, de nos pulsions instinctives. C'est la part du *primitif* qui sommeille en nous, vivace encore dans le sommeil, les rêves, les fantasmes, l'imaginaire, et qui modèle notre sensibilité profonde. » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, article « Lune », p. 593 (1^e éd. : 1969). À la décennie antérieure à *El lado oscuro*... appartient, rappelons-le, le disque culte des Pink Floyd, *The dark side of the moon* (1973).

¹² Dans des insultes comme « Andá a lavarte el culo » (*El lado*..., p. 126), dans des confidences du personnage à son psychanalyste (« A mí también me rompieron el culo en la cárcel » *idem*, p. 127), dans des allusions à l'inconscient (« Sobre rayas de culo vamos a hablar después », *ibid.*, p. 143), dans le regard posé par le narrateur sur les femmes (« Mi secretaria tiene un culo impresionante », *ibid.*, p. 121), etc.

On le voit, la connotation est un trait majeur de ces titres ; de fait, pour Masliah la frontière entre *dénotation* et *connotation* n'est pas toujours opérationnelle. Ceci est certes valable pour beaucoup de textes littéraires, dans lesquels la connotation n'est nullement une valeur « ajoutée », « secondaire » ou « périphérique »¹³ ; chez Masliah, elle constitue un élément clé du fonctionnement de son écriture, explicité par ailleurs dans *Historia transversal de Floreal Menéndez*, où cette *transversalité* désigne, parmi d'autres choses, le glissement opéré constamment par le texte en suivant des directions indiquées non pas par la logique ou le sens dénotatif, mais par des dérivations majoritairement connotatives.

En ce qui concerne la fonction séductive, les titres de Leo Masliah jouent parfois sur la concision (*Signos, Líneas...*), et parfois sur le caractère comico-ludique produit par des jeux de mots (*El show de José Fin*¹⁴, *El lado oscuro de la pelvis, El Crucero Yarará*¹⁵, *La décima pista*).

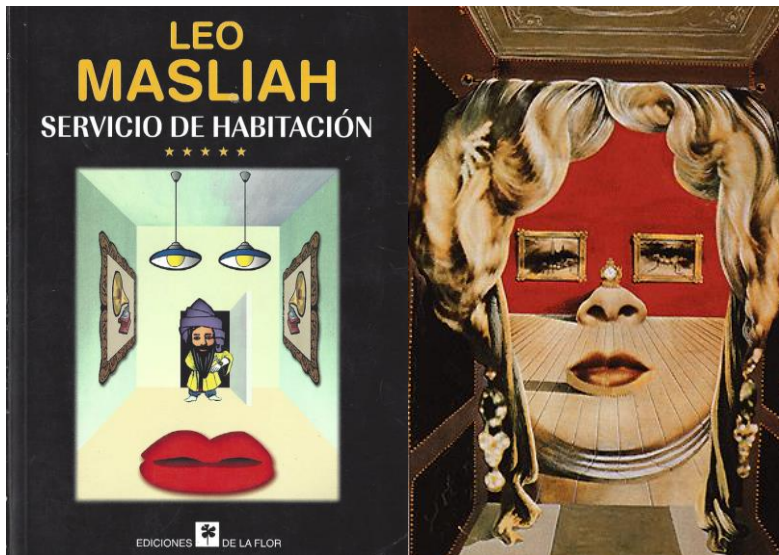
* * *

A ce rapide balayage paratextuel, nous aurions pu ajouter l'analyse des couvertures, riches en intericonicités –comme celle de *Servicio de habitación* avec le *Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement* (circa 1935) de Salvador Dalí ;

¹³ C'est ainsi que la connotation est en partie définie par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans l'article « Connotation » du *Dictionnaire d'analyse du discours* (sous la dir. de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Seuil, Paris, 2002, p. 131).

¹⁴ Car en espagnol existe le prénom *Josefín* (=Josephin) qui est ici décomposé comme s'il s'agissait d'un mot-valise.

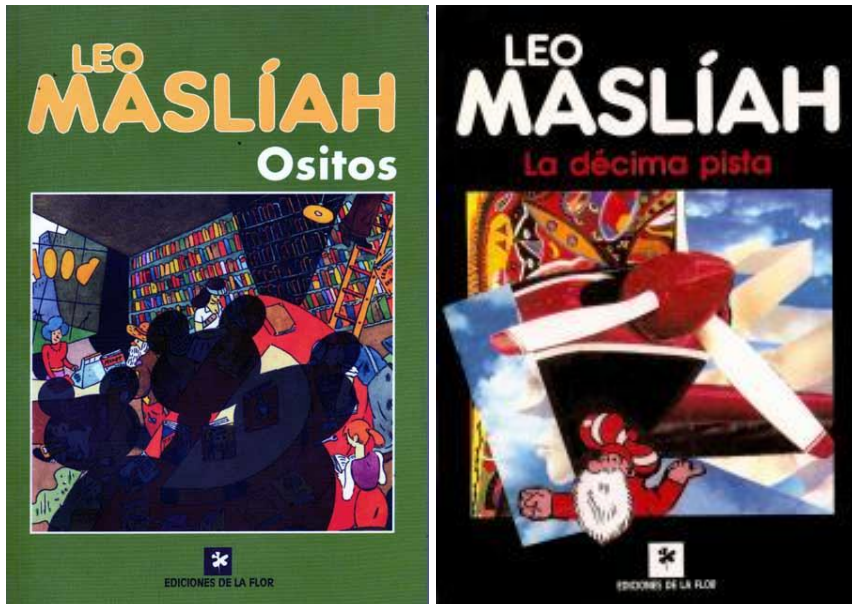
¹⁵ Comme le rappelle la quatrième de couverture, « el nombre del crucero, 'Yarará', surge de la palabra 'crucero', que remite a la víbora llamada 'crucera' ». La connotation est ainsi un élément clé dans la production textuelle.



ou celle de *El Show...*, proche des collages surréalistes de Max Ernst ou du *Catalogue d'objets introuvables* (1969) de Jacques Carelman :



ou encore par l'utilisation de l'esthétique de la Bande Dessinée dans *Ositos* et *La décima pista* :



Ce qui importe ici de signaler est combien l'*entrée* dans les romans de Masliah se fait à travers la porte de la citation, de la parodie et du pastiche, du ludisme et de l'expérimentation. Des éléments qui se retrouvent au cœur de l'œuvre tout entière, comme nous le verrons par la suite.

2. La recette romanesque et ses ingrédients

Milan Kundera, pour qui la mort du roman n'est pas une hypothèse mais un fait avéré¹⁶, considère que la dévitalisation du roman provient non pas du fait d'avoir épuisé tous ses possibles, mais plutôt du fait que les romanciers n'ont pas assez exploré certaines pistes. Il évoque à ce sujet « quatre appels » qui sont pour lui autant d'« occasions manquées », d'« appels non-entendus » par les romanciers : les appels *du jeu, du rêve, de la pensée et du temps* (*ibid.*, p. 26-28). Il me semble que les romans de Masliah revitalisent la forme

¹⁶ « La mort du roman n'est [...] pas une idée fantaisiste. Elle a déjà eu lieu. Et nous savons maintenant *comment* le roman se meurt : il ne disparaît pas ; son histoire s'arrête : ne reste après elle que le temps de la répétition où le roman reproduit sa forme vidée de son esprit. » (Milan Kundera, *L'art du roman*, Folio, Paris, 2006.

romanesque en explorant certaines de ces pistes, et notamment les deux premières. Quant au *jeu*¹⁷, nous verrons plus loin combien cette notion est à l'œuvre dans ces romans ; disons d'ores et déjà que la critique faite par M. Kundera aux romanciers qui sont venus après Sterne et Diderot :

le roman ultérieur se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie (*ibid.*, p. 27)

ne s'applique pas aux romans de Leo Masliah, qui refusent précisément de « se [faire] ligoter » par quelque contrainte extérieure que ce soit.

2.1. Quel récit pour quel roman ?

*Si la novela no novela, no vale.
El que desnovelice la novela, buen desnovelizador será.*

Le roman au XXe siècle a pris de nombreuses libertés par rapport au récit *dit* traditionnel, même si ce récit n'avait rien de simple ou de linéaire : il suffit de penser à la stratégie du *manuscrit trouvé* (chez Cervantès), où à celle de Diderot dans *Jacques le fataliste et son maître* pour constater qu'il existe dans le roman depuis fort longtemps une tradition rupturiste. Reste que, quantitativement du moins (par rapport aux romans publiés et à ceux lus), le récit romanesque évolue par des sentiers plutôt balisés. Si le roman est, dans sa définition courante, un *récit multiforme d'une histoire de fiction*, le romancier se propose donc, a priori, de raconter une (ou plusieurs) histoire(s) ; c'est, en quelque sorte, le pacte de lecture de base.

Or, s'il est possible de *résumer* en quelques lignes la trame argumentaire de la plupart des romans, l'exercice s'avère pour le moins difficile, voire impossible, pour la quasi-totalité des romans de Leo Masliah, comme l'écrit Guillermo Piro à propos de *Servicio...* :

Su argumento es imposible de transcribir. O en cualquier caso haría falta extenderse en la cuestión tanto como el mismo Masliah lo ha hecho.¹⁸

¹⁷ Dont les modèles romanesques seraient, d'après M. Kundera, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne et *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot, *ibid.*, p. 26.

¹⁸ Guillermo Piro, « Juegos de palabra. Toda una mecánica puesta al servicio del absurdo » [compte-rendu de *Servicio de habitación*], *Clarín, Revista Ñ*, Buenos Aires, 14/12/2002. (<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00502.htm>, page consultée le 02/06/2014). On retrouve de façon assez significative ce même problème lorsqu'on tente de résumer certains films de Luis Buñuel qui est, d'après Masliah, un des auteurs qui l'a le plus marqué (cf. l'entretien qu'il nous a accordé pour l'édition française de *Telecomedia*). Il est assez amusant à ce propos d'aller sur les pages Wikipedia destinées à *L'âge d'or* ou au *Fantôme de la liberté* et de constater le mal qui se sont donné les contributeurs de l'encyclopédie en ligne pour essayer de résumer ces films.

Cette difficulté résulte de plusieurs types de transgressions ou d'inadéquations de ces romans avec les formes classiques : les notions de protagoniste, d'unité d'action, de vraisemblance, d'argument principal et de trames secondaires, pour n'en citer que quelques-unes, ne sont pas pertinentes pour analyser ces textes, et de ce fait le récit tel qu'on l'entend d'habitude n'est pas toujours repérable. Pour analyser de manière plus détaillée ces entorses, nous allons prendre appui sur les réflexions de Jean-Michel Adam dans *Le texte narratif* ainsi que plus ponctuellement sur celles de Vincent Jouve dans *Poétique du roman*.

Ce dernier reprend le schéma dit « quinaire » proposé par Paul Larivaille dans *L'analyse morphologique du récit* (1974), lequel réduit toute histoire à « une suite logique constituée de cinq étapes » :

- (1) Avant – Etat initial – Equilibre
- (2) Provocation – Détonateur – Déclencheur
- (3) Action
- (4) Sanction – Conséquence
- (5) Après – Etat final – Equilibre¹⁹.

Pour sa part, Jean-Michel Adam propose « six constituants [qui] doivent être réunis pour que l'on puisse parler de récit » :

- A. « Succession temporelle d'actions »
- B. « Unité thématique (au moins un acteur-sujet S) : Sans implication d'intérêt humain, il ne peut y avoir de récit. »
- C. « Des prédicats transformés : Qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant <t + n> des prédicats qui caractérisaient le sujet d'état [S] à l'instant <t> »
- D. « Un procès : Où il n'y a pas unité d'une même action, il n'y a pas de récit. »
- E. « La causalité-consécution narrative d'une mise en intrigue. »
- F. « Une évaluation finale (explicite ou implicite)²⁰ »

Comme on le voit, certains points se recoupent, même si la proposition de J-M. Adam est plus développée –et plus contraignante, puisqu'il postule qu'en l'absence d'un seul de ces éléments on ne peut véritablement parler de récit. Nous allons mettre les romans de Masliah à l'épreuve de ces conditions, mais nous n'allons pas le faire point par point, ce qui serait long et fastidieux, d'autant plus que certains de ces points entraînent des répétitions (par exemple, les points 3 et D renvoient sensiblement à la même idée). Par ailleurs, nous traitons de certains aspects soulevés par ces points ailleurs (notamment les points A et C lorsque nous traitons de la question de la temporalité). Voilà pourquoi nous allons nous concentrer sur les

¹⁹ Vincent Jouve, *op.cit.*, p. 61.

²⁰ Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Nathan, Paris, 1976 (1^e éd. : 1994), p. 93-110.

points qui, dans la proposition de J-M. Adam, nous semblent les plus problématiques dans les romans de notre corpus.

En ce qui concerne le point B, certains des romans de notre corpus satisfont ce critère, puisqu'ils ont un « acteur-sujet » qui peut même être considéré comme personnage principal ou protagoniste : Alcmeón dans *Líneas*, Arno dans *Libretos*, José Fin dans *El show...* et les personnages-narrateurs de *Mentirillas* et *El lado oscuro...*. Dans d'autres romans, en revanche, il est moins aisé de trouver un acteur-sujet principal, mais cela reste une situation courante dans certains romans ; Jean-Michel Adam rappelle le cas du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, avec son balancement entre deux personnages (Perceval et Gauvain) (*op. cit.*, p. 94) ; mais on pourrait citer bien d'autres exemples comme (pour rester dans l'aire hispanophone) *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez (qui suit 7 générations), *La isla de los amores infinitos* de Daína Chaviano (qui suit des personnages dans des périodes et des lieux différents –Miami, Chine, l'Espagne, l'Afrique–, ayant comme trait d'union le rapport avec Cuba), ou certains romans publiés à Cuba dans les années 60 et qui ont été conçus comme des épopées collectives sans un héros (au sens plein) précis, mais avec des multiples scènes d'héroïsme (par exemple, *Bertillón 166* de José Soler Puig).

Dans *Tarjeta Roja* et *Historia transversal de Floreal Menéndez*, en revanche, définir un acteur-sujet est une véritable mission impossible. La *transversalité* choisie comme fil conducteur dans ce dernier, fait que le roman suit pendant quelques pages un personnage puis l'abandonne pour en suivre un autre sans une justification précise. Voici un exemple représentatif de ces glissements narratifs : une jeune fille qui fait figure de protagoniste pendant une quinzaine de lignes (*Historia...*, p. 35), s'assoit dans le bus à côté de Gladys Ochoa, laquelle devient à son tour protagoniste par le simple fait que la voix narrative la suit en descendant du bus ; Gladys Ochoa va à sa mutuelle de santé pour résilier son contrat puis à sa banque pour déposer un chèque (*Historia...*, p. 35-36) ; c'est après cette opération bancaire que le narrateur la délaisse pour suivre l'employé de la banque (Aristónimo Corrales) qui devient le nouveau « protagoniste » : celui-ci se retrouve emprisonné pendant un moment (car le chèque n'avait pas de fonds), puis, congédié, il cherche un nouveau travail sans succès, et finit par mettre un panneau devant sa maison proposant ses services (*Historia...*, p. 36-37) ; une femme (Judith de Crótalo) passe devant chez lui, sans être nullement attirée par le panneau, mais son passage suffit pour ce qu'elle devienne protagoniste... pendant quelques lignes (*Historia...*, p. 37-38). En résumé, en trois pages à peine, la voix narrative s'est focalisée sur quatre personnages différents, avec la particularité que chaque personnage vient chasser celui qui le précède ; cela se fait avec des transitions plus ou moins rapides, parfois

avec des échanges (verbaux ou autres) entre les deux personnages mais parfois sans aucun contact entre eux. La construction narrative du roman semble coucher sur le papier la formule bien connue d'Andy Warhol (« Dans le futur, chacun aura droit à 15 minutes de célébrité mondiale ») : chaque personnage a son *quart d'heure* de présence puis disparaît à jamais. Faut-il alors dire que *Historia transversal...* n'est pas un roman ? Acceptons pendant un moment cette possibilité ; il nous resterait alors à définir ce qu'est ce texte : nous pourrions tenter de le définir comme un *ensemble de micro-récits* mais cette hypothèse est difficilement défendable, car les enchaînements entre les différentes séquences narratives ne sont pas toujours (loin de là) accessoires ou anecdotiques, l'histoire se tisse *aussi* dans ces enchaînements variés et toujours inattendus ; le lecteur ne sait jamais pendant combien de temps la voix narrative va suivre tel ou tel personnage, ni à quel moment un autre prendra sa place, car il n'y a pas de véritables signes annonciateurs, et pas toujours de motivations précises²¹.

Mais si le découpage de *Historia transversal...* en séquences se justifie pour des raisons d'analyse, en supprimer une ou plusieurs ne peut être fait sans altérer la cohérence de l'ensemble, car le roman est le résultat de ce semblant d'*errance* de la voix narrative. Cela nous conduit à affirmer qu'*Historia transversal...* est bel et bien un roman, même s'il déroge à cette règle de base.

Qu'en est-il d'autres romans comme *El crucero Yarará*, *La décima pista*, *Ositos* ou *Servicio de habitaciones*, où nous avons aussi une prolifération de personnages sans que l'on puisse établir une hiérarchie entre protagonistes, personnages secondaires, etc. ? Le fonctionnement de ces romans est différent de celui de *Historia transversal...* ; dans ce dernier, les personnages font une (et une seule) apparition, alors que dans les romans de la saga, la plupart des personnages réapparaissent plusieurs fois. Dans ces romans, ce qui donne sa cohésion au texte n'est pas un (ou même plusieurs) personnage(s), ce n'est pas non plus un procédé narratif comme *l'errance*, c'est plutôt une contrainte spatiale (un peu à la manière de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec) : ces romans prennent comme univers respectivement une croisière, un avion, un centre commercial et un hôtel²².

²¹ La motivation peut même être une *absence de motivation* manifestée comme telle ; ainsi, dans le cas de Judith de Crótalo évoqué ci-dessus, elle devient *protagoniste* lorsqu'elle voit le panneau affiché par Aristónimo Corrales devant chez lui ; or, le narrateur précise que Judith, « a pesar de haberlo leído [el cartel], no le atribuyó mayor importancia » et qu'elle poursuit son chemin. (*Historia...*, p. 37).

²² Ces contraintes ne sont pas entièrement respectées d'ailleurs : les personnages de *Servicio...* quittent l'hôtel à un moment, la Croisière Yarará est un bateau qui ne mène « nulle part » (*El Crucero...*, p. 79) et qui accueille ceux qui ne voyagent pas » (cf. *En crucero...*, p. 198), l'avion s'avère être un simulateur de vol, etc.

Pour Jean-Michel Adam, comme nous l'avons vu, « [la] présence d'(au moins) un acteur est indispensable » pour qu'il y ait récit (*op. cit.*, p. 94) ; ce critique envisage en quelque sorte le seuil au-dessous duquel le récit ne peut pas exister : sans acteur (humain, anthropomorphe, mécanique ou autre) agissant sur le monde créé, il paraît en effet difficile d'envisager un récit. Mais les romans de Masliah renversent d'une certaine manière cette affirmation : la question qu'ils nous posent n'est pas celle du *nombre minimum* d'acteurs, mais celui du *nombre maximal*. Or, cette deuxième question est plus difficile à envisager et à trancher que la précédente, car en fonction de la taille du texte on peut imaginer des romans qui acceptent plus ou moins d'acteurs. Un roman d'environ cent pages (comme *Mentirillas*) en supporte a priori moins qu'un roman de presque trois cent pages (comme *Servicio...*) ou qu'un autre de plus de cinq cent pages (comme *Crime et châtiment*). On pourrait probablement envisager cette question en termes de proportion entre le nombre de pages d'un roman et le nombre d'acteurs. De façon quelque peu intuitive, nous pourrions situer cette proportion à 10 : 1 (c'est-à-dire qu'un acteur dispose *normalement* d'au moins une dizaine de pages pour évoluer au sein d'un roman). Ce chiffre, comme nous l'avons vu, est bien inférieur dans la plupart de romans de Masliah, dans lesquels les acteurs prolifèrent.

On peut néanmoins dire que la condition « indispensable » qui consiste à avoir « [au moins] un acteur » est largement remplie par ces textes ; mais Jean-Michel Adam rajoute que cette condition n'est pas suffisante pour qu'il y ait récit (et, en ce qui nous concerne, roman) : « ce critère, *écrit-il*, ne devient pertinent que mis en rapport avec les autres composantes : avec la succession temporelle (A) et surtout avec des prédicats caractérisant ce sujet (C). » (J-M. Adam, *op.cit.*, p. 94). Allons donc voir de près ce qu'il en est par rapport à cette dernière condition.

J-M. Adam propose sur ce point une conception plus large du récit que celle de Greimas, laquelle repose en grande mesure sur les conceptions d'Aristote. Pour Greimas (et d'autres), le récit suppose une *inversion* :

Le récit achevé peut se lire comme la transformation d'un état donné en son contraire²³.

L'élargissement proposée par J-M. Adam tient au fait que certains textes peuvent produire, entre le début et la fin, des *modifications* sur les prédicats d'être, d'avoir ou de faire des sujets-acteurs qui ne sont pas des véritables *renversements* de situation, et l'on peut

²³ Anne Hénault, *Narratologie, sémiotique générale*, PUF, Paris, 1983, p.27.

considérer toujours que récit il y a, puisqu'on raconte le passage d'une situation initiale à une situation finale non identique²⁴.

De ce point de vue, on ne peut pas nier qu'il y a des récits à l'intérieur de chaque roman de Leo Maslíah. Ces récits peuvent prendre différentes formes : ils peuvent répondre à la logique plus stricte (aristotélicienne) de l'inversion : par exemple, des personnages que le lecteur découvre vivants et qui meurent en cours du récit. Mais là encore, on trouvera chez Maslíah des stratégies transgressives : il en est ainsi du personnage qui meurt et réapparaît plus tard, en tant qu'être vivant, ou en tant que cadavre qui co-existe avec le personnage ; ou -une autre forme de mort- le personnage dont l'existence est niée par le narrateur (c'est le cas du détective 'Caripela' Smith in *Mentirillas*, chapitre 29) puis affirmée (*idem*, chapitre 32).

L'existence de récits ne peut pas être mise en doute, mais la question qui reste posée est celle de l'enchaînement, de la cohérence de ces récits, afin de conformer un tout, cette unité que l'on nomme *roman*. De ce point de vue, tous les romans de notre corpus ne peuvent pas être approchés de la même façon.

Mentirillas, par exemple, est présenté par le narrateur lui-même comme un récit rempli de mensonges, dont certains sont signalés et d'autres pas. De ce fait, entre le début (le narrateur-protagoniste se rend chez le détective privé 'Caripela' Smith afin que celui-ci enquête sur les événements étranges qui se produisent chez son amie Lucy) et la fin (où le narrateur, mutilé mais ayant appris à voler, entre chez Lucy –qui est peut-être chez lui- et la trouve avec son nouveau mari, qui n'est autre que le détective) il y a des transformations mais elles ne sont pas toutes vérifiables puisque le narrateur n'est pas, pourrait-on dire, *digne de foi*.

Servicio..., de son côté, commence *in medias res*, avec l'ouverture de la porte de l'ascenseur et la présentation de deux des personnages, le *groom*²⁵ et Simbad Geigy²⁶. Ces personnages –et bien d'autres- vont agir en tant que sujets et être à leur tour objets d'actions

²⁴ On pourrait envisager, en théorie, un récit avec des situations initiale et finale identiques, mais dans ce cas cette identité n'en serait pas vraiment une, ce serait une identité de surface, car ce qui se serait passé entre ces deux moments (même s'il s'agit d'un rêve, comme dans le film *Le magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming) aura laissé des traces (aussi bien chez le protagoniste que le spectateur ou le lecteur).

²⁵ La présence de ce personnage en tout début de roman est motivée par un jeu de mots, puisque le terme espagnol utilisé est « botones », et que ce terme désigne aussi bien un *groom* que des *boutons* comme ceux de l'ascenseur, lequel aura par ailleurs un rôle très important dans ce roman.

²⁶ Ici aussi, la langue est mise en évidence à travers des jeux dans la présentation du personnage. Pas encore nommé, il possède un trait vestimentaire remarquable (« un magnífico turbante de color orquídea », *Servicio...*, p. 9) et une des premières choses qu'il fait est de s'asseoir dans « la taza turca » (des cabinets à la turque). Le choix de ce type de cabinets, en complet décalage avec ceux d'un hôtel, ne se justifie que par le rapprochement entre les termes *turban* et *turque*.

exercées par d'autres. Au début du roman, tous les personnages se retrouvent enfermés dans cet hôtel ; à la fin, suite à une espèce de cataclisme, certains personnages sont violemment expulsés de l'hôtel et se retrouvent dans un paysage sémi-désertique (soi-disant, la planète « Magurno » où s'est déplacé cet hôtel-vaisseau spatial). Alors que les personnages discutent sur leur avenir incertain, Simbad Geigy perçoit au loin quelque chose et commence à marcher vers elle ; en s'approchant, il découvre qu'il s'agit du bâtiment de l'hôtel et s'y dirige, suivi par tous les autres. Il devient par là une sorte de *guide* involontaire –ce qui est souligné par son aspect oriental et son turban qui fait de lui une sorte de *gourou*. Placé stratégiquement au début et à la fin du roman, Simbad Geigy devient un acteur important dans la logique du récit, peut-être l'acteur central (ou, en d'autres termes, le protagoniste). Mais le rôle qu'il joue ici est assez dérisoire, car après s'être échappé de l'hôtel, qui était une sorte de prison pour lui et les autres, et où le maximum auquel il avait pu aspirer était une place de garçon dans un des multiples restaurants²⁷, il s'achemine vers cet enfermement et cette forme d'esclavage, dans un acte marqué par la résignation ou par une sorte de *servitude volontaire*, pour reprendre les termes de La Boétie. C'est à nouveau de la liberté dont il est question ici ; les personnages renoncent à leur liberté ou plutôt, sont incapables de se rendre compte qu'ils peuvent être libres. Expulsés de leur *prison*, ils ne pensent pas une seconde à agir en tant qu'êtres libres : ils s'en remettent tous à Simbad Geigy, lequel les conduit tel un nouveau Moïse traversant le désert non pas vers une Terre Promise mais vers un retour à cet hôtel-prison, c'est-à-dire que cette traversée les conduit de la liberté (possible) à la captivité, comme si la Terre Promise n'était rien d'autre qu'un nouvel Egypte. Alors : prédicats transformés ? Sans doute, mais toutes ces transformations ne semblent pas avoir laissé beaucoup de *traces* chez ces acteurs : il y a une forme de circularité dans cette fin qui replace les personnages à l'intérieur de l'hôtel comme si de rien n'était.

Dans *El lado...*, le récit annonce la couleur dès l'*incipit* : le narrateur s'adresse à sa Muse et lui demande de l'aider à raconter des événements qui se déroulent, nous dit-il, *dans sa tête* : « el aluvión de tormentos que gimen bajo las piedras de mi mente » (*El lado...*, p. 101) ; des événements entièrement fictionnels (« los hechos que pretendo referir no tuvieron jamás espacio alguno en el tiránico reino de la realidad », *idem*) et qui se déroulent dans un univers qui abolit (pendant le temps de la lecture) la réalité. Le procédé de la mise en abyme est récurrent dans ce roman, de sorte que le narrateur rappelle au lecteur qu'il est en train de lui délivrer un récit (« Me cuesta hablar de estas cosas, contar mi historia », *El lado...*,

²⁷ Car son turban avait plu au soi-disant propriétaire du restaurant.

p. 102) ; ce récit produit des modifications mais celles-ci sont incertaines, toujours assujetties au doute quant à leur existence.

En ce qui concerne le point D, celui du récit comme processus ayant une unité d'action, J-M. Adam explique que ce processus ne doit pas être une simple suite chronologique (*a puis b puis c puis d*, etc.). Il faut qu'il y ait une « mise en intrigue » capable de donner un *sens* au récit. Le récit est cet agencement, lequel passe le plus souvent par des stratégies de *tension grandissante* : si le récit raconte le passage d'un état à un autre (un renversement dans le cas extrême déjà évoqué), une sorte de loi du récit dit que « [la] tension dramatique s'accroît au fur et à mesure que le renversement de la situation approche²⁸ ».

Chez Masliah, les renversements de situation sont très nombreux, mais ces renversements ne suivent pas les procédés classiques, il n'y a pas de *crescendo* dans la tension dramatique, mais simplement des changements qui s'opèrent sans que l'on trouve toujours les effets censés être produits par ces changements : deux femmes dansent avec tellement de passion et d'entrain qu'elles renversent un mur (*Ositos*, p. 20) ; eh bien, elles continuent de danser comme si de rien n'était. Pour éviter d'écraser un vieillard, un automobiliste a un violent accident avec un autre qui vient à toute vitesse en sens contraire ; contre toute attente, l'accident n'a pas de conséquences, les chauffeurs se serrent dans les bras l'un de l'autre alors que les passants (et le lecteur ?) sont déçus par cette fin (*Historia...*, p. 71).

Les romans de Masliah prennent donc en compte cette règle implicite de la *tension grandissante*, mais plutôt que satisfaire l'attente du lecteur ils optent pour un principe *déceptif* constamment mis à l'œuvre.

Les deux derniers points proposés par J-M. Adam (« La causalité-consécution narrative d'une mise en intrigue » et « Une évaluation finale (explicite ou implicite)²⁹ ») sont également peu pertinents à l'heure de les appliquer aux romans de notre corpus. Parler d'« intrigue » est déjà en soi problématique. Soit nous sommes confrontés à des événements décousus, peu liés entre eux (comme ceux qui ont lieu dans *El Crucero...*, par exemple), sans que le roman ne se propose de les rendre intelligibles, de découvrir la logique qui préside à ce chaos apparent, soit l'intrigue telle qu'elle est annoncée se dilue dans une autre, se démultiplie en plusieurs intrigues, se transforme, voire disparaît : c'est ce qui arrive dans *Mentirillas*, qui s'ouvre sur une enquête (*sui generis*) de type policier –la visite du narrateur à un détective suite à la disparition chez Lucy des aiguilles des montres et des horloges–, mais dont l'objet

²⁸ B. Tomachevski, *Thématique*, in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, cité in J-M. Adam, *Le texte narratif*, op.cit., p. 100.

²⁹ Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, op.cit., p. 93-110.

perd rapidement de l'intérêt, aussi bien pour le narrateur, que pour le lecteur et même pour le détective, qui assez rapidement se montre plus intéressé par les charmes de Lucy que par les mystérieuses disparitions.

De même l'intrigue annoncée par l'incipit de *La décima...* –un avion doit se poser de toute urgence mais l'autorisation d'atterrissage lui est refusée par la tour de contrôle– se dilue tout au long du roman, perd de la consistance et devient même invraisemblable lorsque le lecteur apprend que l'avion n'est rien d'autre qu'un simulateur de vol.

Quant à l'« évaluation finale » dont témoignerait tout récit, son absence est d'autant plus évidente que, comme nous le montrerons plus loin, la plupart de ces romans n'ont pas, à proprement parler, des *fins*, ils s'achèvent de façon souvent brusque, marquent un inachèvement, comme si à une des règles classiques du roman policier (le roman doit commencer *in medias res*) le texte répondait par une pirouette en se fermant *in medias res*.

* * *

En guise de conclusion, il semble assez clair que les romans de Leo Maslíah dérogent volontairement à la plupart des règles du récit, qu'ils se posent comme jeu ou expérimentation vis-à-vis de ces règles éprouvées tant de fois par les auteurs et les lecteurs. En s'attaquant à ces *routines* de l'écriture et de la lecture, ils ouvrent un champ de liberté immense, que le romancier va exploiter en long, en large et en travers. Cela passe, comme nous le verrons dans les pages qui vont suivre, non seulement par le questionnement des règles générales du récit, mais aussi, au cœur du genre romanesque, par la mise en question des normes qui régissent les esthétiques réalistes et non réalistes.

3. Les romans de Maslíah, le réalisme et les esthétiques non réalistes

Si le réalisme peut être défini ou du moins approché en tant qu'esthétique, la littérature *non réaliste* compose un ensemble dont les contours sont assez diffus ; elle embrasse en effet des productions aussi différentes que la Science-Fiction (SF), le fantastique, l'horreur, le merveilleux, le réalisme magique, certaines formes parodiques et humoristiques, et contamine

même des genres a priori réalistes comme le Roman Historique, travesti et transgressé par les « Nouveaux Romans Historiques³⁰ ».

Pour Leo Maslíah la réalité n'est pas une contrainte ; en effet, ses romans ne se proposent pas d'être *fidèles* à une réalité extérieure au texte et donnée comme telle ; ils ne se proposent pas non plus de *dévoiler* la réalité ou de montrer sa face cachée. Ce qui ne veut pas dire pour autant que cette réalité soit systématiquement négligée, écartée ; car, comme pour *le naturel*, Maslíah sait qu'en essayant de la chasser, la réalité revient au galop. En fait, comme nous le verrons par la suite, l'écriture de Leo Maslíah joue constamment avec les codes du réalisme, les met en lumière, les transforme, les déforme, montrant combien la *contrainte* du (soi-disant) *réel*, du *vraisemblable*, est pour lui stérile et improductive ; c'est un carcan dont il faut se débarrasser, avec d'autant plus de violence qu'il est omniprésent dans ce que l'on entend communément par « littérature ». Nous verrons un peu plus loin comment il mène ce combat contre le réalisme, mais dans un premier temps nous aimerions analyser les rapports que son œuvre romanesque entretient avec les littératures *non réalistes*.

3.1. Liens avec l'esthétique non-réaliste

Les jeux avec les codes du merveilleux, du fantastique et de la science-fiction sont nombreux dans ces romans. Partons d'un exemple simple : dans *El lado...*, un groupe d'amis se réunit chez le narrateur. Parmi eux, Clara, une jeune actrice de théâtre, qui commente le projet en chantier de sa troupe. Ce projet est introduit dans la conversation avec une précaution oratoire courante dans les récits fantastiques³¹ : « Mirá, puede ser que ustedes no me crean » (*El lado...*, p. 108). Cette mise en garde aurait pu, dans l'absolu, être pertinente, car ce qui est *difficile à croire*, d'après Clara, est le fait que les acteurs lévitent :

[la obra] se desarrolla integralmente con los actores en estado de levitación (*El lado...*, p. 108, nous soulignons).

Clara dit bien « les acteurs », et non « les personnages », c'est-à-dire qu'elle renvoie non pas à un artifice théâtral mais à une activité magique ou surnaturelle. Or, à l'intérieur de la diégèse sa remarque s'avère inutile, car personne parmi les autres personnages n'est surpris

³⁰ En guise d'exemple, citons *Crónica del descubrimiento* (1980) d'Alejandro Paternain, où ce sont les Indiens qui traversent l'Atlantique en pirogue et découvrent l'Europe et non l'inverse.

³¹ Par exemple, celui de *The Black Cat* d'Edgar Allan Poe : « For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not --and very surely do I not dream » (http://archive.org/stream/TheBlackCat_339/TheBlackCatByEdgarAllanPoe_djvu.txt; page consultée le 12/02/2013).

par cette affirmation -ni par celles qui s'ensuivent et qui sont non moins contraires aux critères du vraisemblable : ainsi d'après cette jeune actrice, quelques acteurs ont déjà commencé à léviter et, qui plus est, la troupe envisage une mise en scène dans laquelle la scène serait remplacée par un gigantesque gouffre :

[la idea es] sustituir la escena por un precipicio de cien o ciento cincuenta metros de profundidad (*El lado.....*, p. 111).

Pour le lecteur, à ce moment, différentes possibilités s'esquissent : soit Clara est une mythomane, ces amis le savent et la laissent à ses divagations (mais aucun élément ne nous invite à faire cette lecture) ; soit ses affirmations et projets, aussi étonnants, contraires à la logique et irréalisables soient-ils, sont acceptables pour les amis de Clara, ce qui nous place alors dans un univers différent du nôtre, et plus proche de celui du merveilleux. Mais alors que le merveilleux suppose au moins dans un premier temps un « émerveillement » (des personnages et/ou du lecteur), ici le phénomène *extra-ordinaire* est complètement *banalisé* : aucune incidence dans le récit, aucun effet sur les personnages : les deux seules questions engendrées par ce récit sont posées par le narrateur et elles dévient l'attention par rapport au sujet : « ¿Quieren café? », puis « ¿No quieren tomar sidra? » (*El lado....*, p. 109 et 111).

On pourrait certes penser que, en changeant de sujet, le narrateur épargne à Clara des remarques moqueuses de la part des autres convives, et qu'il se situe dans une logique du *bon sens* ; mais cette interprétation *rassurante* ne dure pas longtemps. Car dès le chapitre suivant le narrateur, qui se promène avec sa compagne Marta, aperçoit sur un balcon un certain Berzatelli, ce qui le surprend, car il soutient mordicus l'avoir tué :

Hacía siete años que yo lo había matado y sin embargo estaba ahí (*El lado....*, p. 113).

Ici à nouveau, plusieurs possibilités s'ouvrent au lecteur : le narrateur a tué Berzatelli et celui-ci a ressuscité (nous serions dans la SF, l'horreur, etc.) ; ou bien le narrateur a tué Berzatelli, celui-ci est bel et bien mort et ce personnage est quelqu'un d'autre, un sosie par exemple (nous serions dans le domaine réaliste) ; ou bien le narrateur n'a pas tué Berzatelli, il se trompe, ment, ou se ment à lui-même pour une raison quelconque (altération naturelle ou provoquée de sa mémoire, etc.). Pour le lecteur, cela reste problématique ; comme le développe Umberto Eco dans *Lector in fabula*, la « coopération textuelle » du lecteur suppose pour celui-ci de faire toute une série d'opérations, et notamment la construction de « mondes possibles » à l'intérieur desquels la fiction peut avoir lieu. Ces « mondes possibles » sont bâtis grâce au texte lui-même qui « prévoit » et programme son lecteur, permet certaines

interprétations et en écarte d'autres, etc³². Etant donné que le narrateur n'est pas seul lorsque Berzatelli lui *apparaît*, la présence d'un autre personnage -mis ici en position de témoin, proche donc de la place du lecteur- devrait servir à ce dernier pour savoir quelle attitude prendre, à quel pacte de lecture adhérer. Or, la réaction de Marta (qui n'a pas vu Berzatelli) n'est pas d'un grand secours pour le lecteur : elle fait part certes d'une certaine incompréhension (« -¿Cómo? ¿Berzatelli? [...] ¿No era que lo habías matado? » (*El lado...*, p. 113)), ce qui pourrait nous situer dans une lecture de type réaliste. Cela semble se confirmer quand le narrateur lui répond qu'en effet, il a tué Berzatelli, et Marta refuse de le croire. Pour Marta, comme pour le lecteur, il y a incompatibilité entre ces deux faits (1. le narrateur a tué Berzatelli, donc celui-ci est mort ; 2. Berzatelli arrose des plantes sur un balcon, donc il est en vie). Mais alors que Marta sait que le narrateur a écopé de cinq années de prison pour ce crime, elle ne se pose pas la question de l'incongruité de ce fait qui pourrait se résoudre en quiproquo (l'homme au balcon n'est pas Berzatelli mais quelqu'un qui lui ressemble) ou en erreur judiciaire ; elle accuse tout simplement le narrateur de lui avoir menti en s'attribuant ce meurtre, se considère trompée dans sa bonne foi et disparaît pour toujours³³.

Sa déception se manifeste par le fait qu'elle ne côtoyait pas un assassin, comme elle le pensait. Le narrateur est à son tour déçu par l'attitude de Marta :

¿Por qué ella, que nunca había visto a Berzatelli, desconfió de mí en tanto asesino, y no desconfió de mí como observador? (*El lado...*, p. 115).

Cette question relève jusqu'à un certain point du *bon sens*. Mais si la réaction du narrateur est « logique », cette logique est rapidement contrariée à l'intérieur de son propre discours par l'irruption d'une autre pensée beaucoup moins *acceptable*, puisqu'il se dit :

Este Berzatelli me las iba a tener que pagar: no sólo no estaba muerto, sino que estaba vivo y me aguaba mi noviazgo. (*El lado...*, p. 115).

Ce raisonnement met en question le caractère antinomique du couple *être en vie / être mort*, où le second est en principe synonyme de *ne pas être en vie*³⁴. Or, le choix syntaxique d'une part (car la structure *no... sino...* est détournée de son fonctionnement habituel, la partie que suit la conjonction *sino* ne s'opposant pas à celle qui la précède mais bien au contraire, la

³² Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Le livre de Poche, Paris, 2010 (1^e éd. en italien : 1985).

³³ Même si « pour toujours » doit être nuancé, car Masliah joue comme à son habitude avec la langue et avec les codes d'une certaine littérature (ici, c'est une scène de rupture amoureuse) : « [...] ella me acusó de mentiroso, de traidor, de haberla mantenido pendida de ilusiones vanas [...]. Y se fue corriendo de mi lado y nunca más la volví a ver. Creo. » (*El lado...*, p. 113, nous soulignons).

³⁴ Cette contradiction logique réapparaît dans *Servicio...*, roman dans lequel en mourant les personnages *accouchent* d'une certaine façon de leur cadavre, qui poursuit sa vie en parallèle à celle du décédé.

réaffirmant à la façon d'une lapalissade) et la solution humoristique qui renverse la hiérarchie attendue des informations d'autre part (le fait de perdre sa fiancée semble plus important que la mystérieuse résurrection de Berzatelli) nous plongent dans un monde où les codes ne sont pas les mêmes que ceux auxquels nous sommes habitués.

Enfin, acceptant cette nouvelle logique étrangère au réalisme (un homme assassiné peut être toujours en vie³⁵) et la poussant jusqu'au bout, le narrateur se propose d'enquêter sur cette question, car

Necesitaba una explicación, o una nueva oportunidad de liquidarlo. Pero no [...]. Eso no servía. ¿Qué tal si Berzatelli sobrevivía también a ese hipotético segundo asesinato? (*El lado...*, p. 116, nous soulignons).

Nous ne sommes pas ici dans le fantastique³⁶, ni dans le réalisme magique (point de *magie* ou d'*émerveillement* ici), nous sommes tout simplement dans un univers de fiction dont l'existence est purement linguistique ; ce monde créé devient « réel » et fabrique ses propres règles qui deviennent la *norme* -d'où le rejet de la part du narrateur de l'hypothèse de commettre à nouveau ce même crime, car les mêmes causes produisent vraisemblablement les mêmes effets : si Berzatelli est en vie malgré le fait que le narrateur l'ait tué, le tuer à nouveau ne peut rien changer à cet état de fait. Tout comme le *monstre* (*Alien*, le vampire, etc.) renaît continuellement (permettant la fabrication de nouveaux épisodes d'un film, par exemple), Berzatelli est une sorte de *mort-vivant* mais qui ne produit ni peur ni angoisse, juste des interrogations dénuées de conséquences concrètes.

D'autres phénomènes extraordinaires sont évoqués dans ce roman ; parmi ceux-ci, il y en a un qui revient assez souvent dans la bouche du narrateur, celui d'un « compagnon de cellule qui tirait jusqu'à un demi-mètre de sa langue » en dehors de sa bouche :

[Yo] tenía un compañero de celda que sacaba medio metro de lengua [...]. [Había] aprendido -tras duro entrenamiento- a sacar hasta medio metro de lengua. (*El lado...*, p. 110 et p. 145).

Cette image semble avoir marqué durablement le narrateur : « Es lo más interesante que vi en los últimos siete años » (*El lado...*, p. 110), dit-il pour se justifier lorsqu'on lui reproche d'avoir déjà raconté à maintes reprises cette anecdote. Cette histoire réapparaît encore, elle est placée à l'intérieur d'une série qui part d'un fait *réel* -bien qu'extraordinaire :

³⁵ Nous ne sommes pas dans des genres comme le roman policier ou d'espionnage, où de telles choses arrivent mais trouvent des explications rationnelles : disparition ou maquillage d'un corps, etc.

³⁶ Car le fantastique suppose que la réalité soit présentée de façon problématique : «[La literatura fantástica es] la que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales en contraste con hechos reales, normales o naturales». (Ana María Barrenechea, *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, Monte Ávila, Caracas, 1978, p. 90).

¿No tuvo usted oportunidad de escuchar o ver a aquel manco (de ambos brazos) que en ocasión de la visita de Juan Pablo II a los Estados Unidos tocó para éste un recital de guitarra con los pies³⁷?

Ce fait et ceux qui sont rapportés par la suite mettent tous en avant la capacité de l'être humain à développer des aptitudes, soit pour compenser un handicap (c'est le cas du musicien manchot, ou celui des aveugles qui « réussissent à donner aux cellules de leur peau une sensibilité à la lumière », *El lado...*, p. 144), soit pour gagner en puissance sensorielle lorsqu'il s'agit d'un individu sans handicap (« también hay personas no ciegas que han desarrollado esta aptitud dérmico-óptica », *idem*), soit pour compenser une situation d'enfermement comme celle du narrateur et de son compagnon de cellule. Ainsi, en dernier ressort, la privation de liberté, qui est la contrainte la plus lourde face à laquelle se trouve un individu, produit un travail sur soi-même qui est une quête de dépassement de ses limites (propres ou imposées).

L'exploit du prisonnier, qui dépasse les frontières et les contraintes du *réel*³⁸ mais reste *vraisemblable*³⁹, prend des allures fantastiques lorsque le narrateur nous apprend la suite de l'histoire du prisonnier :

Hace poco me enteré de que este pobre compañero sufrió un aneurisma que le inmovilizó para siempre la lengua. Entonces él se la mandó cortar y ¿sabés qué hizo? Se compró una víbora y la adiestró para que fuera capaz de vivir enrollada en el interior de su boca. Y cuando él así lo quiere la víbora se asoma al exterior, como si fuera una lengua, y por cierto mide bastante más de medio metro. (*El lado...*, p. 145).

Le récit semble se nourrir ici d'images tirées d'un film d'horreur ou fantastique et en tout cas s'écarte de l'apparence réaliste (à moins que le personnage en question soit un phénomène de foire, et encore...). Mais comme souvent (on serait tenté de dire : comme toujours) chez Leo Maslíah, c'est la *langue*⁴⁰ elle-même qui est à l'origine du personnage, de sa situation et de ses actions. En effet, l'histoire de ce compagnon de cellule, qui est présente

³⁷ *El lado...*, p. 144. L'anecdote est véridique ; elle renvoie à l'histoire de Tony Meléndez, un Nicaraguayen résidant aux États-Unis, né sans bras, qui devient musicien et qui joua pour le Pape Jean-Paul II le 15 septembre 1987 à Los Angeles, peu avant donc de l'écriture du roman.

³⁸ Une rapide recherche sur le web –où les exploits et records de toute nature sont toujours vantés, nous apprend que « la langue la plus longue du monde » mesure un peu moins de 10 centimètres.

³⁹ Les modifications corporelles pratiquées dans des sociétés dites primitives (scarifications, piercings, tatouages...), sont, on le sait, très présentes dans nos sociétés contemporaines (l'allongement du lobe de l'oreille, par exemple) et les avancées de la médecine (implants, prothèses...) donnent un semblant de vraisemblance à cette langue de 50 centimètres.

⁴⁰ Dans les deux premiers acceptions proposées par le *Diccionario de la Real Academia* : Lengua : 1. f. Órgano muscular situado en la cavidad de la boca de los vertebrados y que sirve para gustación, para deglutir y para modular los sonidos que les son propios. 2. f. Sistema de comunicación verbal y casi siempre escrito, propio de una comunidad humana.

à différents moments du roman, semble avoir été conçue pour aboutir à cette image, celle d'un être humain en quelque sorte hybride, car doué d'une *langue de vipère*. Or, tout comme en français, en espagnol l'expression *lengua de víbora* (ou *lengua viperina*) désigne une personne qui colporte des rumeurs et des médisances. Cette expression familière, qui s'emploie normalement de façon métaphorique, acquiert ici une *réalité palpable*, en étant ramenée à son sens littéral.

Preuve de ce pouvoir générateur de la langue (en tant que système symbolique) est la scène finale du roman où le narrateur se sert de *sa langue* (organe anatomique) pour détruire l'univers qu'il a créé tout au long du texte. En effet, la fin du roman se déroule dans une salle d'audiences où le narrateur est en train d'être jugé et, menacé par un policier avec sa mitrailleuse, il réagit de la façon suivante :

Bertoni preparó su metralleta y apuntó hacia mí, pero hizo blanco en mi abogado y en un par de espectadores. Yo me fui acercando a él, escudándome con el cadáver del defensor, y realicé una operación que hasta hoy me llena de gran orgullo. Mis años de ejercicio no habían sido en vano, y esto se puso de manifiesto gracias a la ayuda de la adrenalina que debo de haber producido en aquel momento tan tensionante. Saqué la lengua y conseguí de ella suficiente metraje como para enrollarla en la metralleta y arrancarla de las manos de Bertoni. Solté entonces al abogado, me afirmé del arma y disparé a mansalva en todas direcciones, hasta acabar con todo ser viviente en la sala (*El lado*..., p. 172, nous soulignons).

Ainsi, le narrateur se sert de sa langue comme instrument lui permettant de saisir une arme et d'éliminer tous les êtres vivants dans la fiction ; mais c'est bien sûr la langue (par le biais de l'écriture) qui est le véritable instrument de destruction de cet univers qu'elle avait elle-même créé. Nous sommes loin des codes réalistes, et plutôt dans une esthétique du *nonsense*, proche de celle des dessins animés de Tex Avery ou des images cinématographiques de Chuck Russell dans *The Mask* (1994). L'horreur possible face au spectacle d'un tas de cadavres, de « flaques de sang » et d'« organes éparpillés ici et là » (*ibid.*) est annulée par la mise à distance propre du texte comique, et par le refus de Maslíah d'émouvoir son lecteur, de le manipuler *via* des émotions (*pathos*, pitié, etc.).

* * *

Si le fantastique est, on vient de le voir, souvent pris en dérision, la Science-Fiction en tant que genre semble être un repère important dans ces romans. *Ositos*, *La décima pista*, *El Crucero Yarará*, *Servicio de habitación*, *Tarjeta Roja* et *Libretos* sont autant de romans qui « flirtent » avec des codes de la SF. Mais l'appartenance générique ne se vérifie, à proprement parler, jamais. L'article de l'Encyclopédie Universalis consacré à la SF nous rappelle que

« l'effet science-fiction » comporte plusieurs éléments : le premier concerne le fantastique en général, puisqu'il s'agit de la présence d'« [un] univers référentiel ordinaire » ; un deuxième point renvoie à la présence d'« [un] élément stupéfiant, capable de produire non seulement la surprise, mais aussi la difficulté ou même l'impossibilité de venir à bout de celle-ci en recourant aux opinions communément admises. » Mais si dans le fantastique classique cet élément était souvent une transgression à la norme (le tableau qui vieillit à la place de l'homme portraituré, etc.) dans la SF cette surprise ne se limite pas à un détail –aussi important soit-il–, elle « concerne l'univers ordinaire avec ses règles et ses lois, dont l'une au moins semble ouvertement violée, de sorte que l'acceptation universelle du vraisemblable est remplacée par la déception et la méfiance, parfois aussi par l'effet de miracle et la révélation ; bref, c'est un étonnement fort qui situe l'effet science-fiction (au moins pour ce deuxième point) du côté du merveilleux⁴¹. »

La SF suppose donc comme point de départ une transgression, une « idée de base », qui est

une sorte de trait d'esprit –la narration procédant de l'expansion d'une énigme d'ordre scientifique ou pseudo-scientifique : un concept, un être, un lieu imaginaires ou des mondes possibles que le protagoniste cherche à élucider, à maîtriser ou à détruire. En vertu d'un tel postulat, les événements se déroulent dans un univers gouverné par des lois contraires à l'expérience ordinaire ou aux faits communs⁴².

Ces « mondes possibles » sont omniprésents dans les romans de Masliah : c'est le pays qui, expulsé du concert des nations, se dégage de la planète dans *Tarjeta Roja*⁴³ ; ce sont les petits oursons et autres jouets qui, à la manière des *Gremlins*, interagissent avec les humains dans *Ositos* ; c'est la vie de tout un chacun qui est régie et réglée par des scripts dans *Libretos* ; c'est l'hôtel, l'avion ou le bateau de croisière qui se présentent comme des mondes alternatifs au nôtre (dans *Servicio de habitación*, *La décima pista* et *El Crucero Yarará* respectivement) et que le récit explore en soulignant leur caractère à la fois étrange et familier. Mais, à la différence de la SF classique, ces « mondes possibles » ne sont pas à proprement parler des énigmes, des défis ou des problèmes auxquels le protagoniste est confronté.

Les « surprises » sont certes nombreuses, mais elles ne se constituent pas une règle absolue, comme c'est le cas le plus souvent dans la SF (une planète habitée par des singes qui

⁴¹ *Encyclopédie Universalis*, Paris, 2008.

⁴² Alain-Michel Boyer, *Les paralittératures*, Armand Colin, coll. 128, Paris, 2008, p. 60.

⁴³ Ce qui est peut-être une réécriture parodique de *A jangada de Pedra* (1986) du romancier portugais Fernando Pessoa.

rendent esclaves les humains, etc.). Les surprises s'enchaînent, une surprise chasse l'autre d'une certaine façon, et la cohérence de l'ensemble bascule, l'incertitude semble dominer les personnages et les situations.

A la fin de *Servicio...*, après s'être métamorphosé en comptoir de réception, le réceptionniste de l'hôtel apparaît à la façon d'un extraterrestre doué de pouvoirs capable de se dématérialiser et de se rematérialiser : à la surprise des baigneurs, les mosaïques du fond du jacuzzi se mettent à onduler et dessinent un énorme visage humain (« de tamaño varias veces mayor que el estándar », *Servicio...*, p.260), qu'ils reconnaissent comme celui du réceptionniste, lequel confirme qu'il s'agit bien de lui, en effet, mais qu'il est bien plus :

-¡Es el conserje! –dijo la mujer de rizos dextrógiros⁴⁴.

-Sí [...], pero ahora... soy más que eso. Soy el hotel. (*Servicio...*, p. 260).

Les lèvres du réceptionniste-hôtel aspirent l'eau du jacuzzi d'abord, puis les baigneurs, puis d'autres personnes se trouvant à l'intérieur de l'hôtel. Ainsi, plusieurs personnages sont brutalement expulsés de l'hôtel, et se retrouvent dans une sorte de *no man's land*, un espace extra-terrestre ou post-apocalyptique digne de la SF :

A su alrededor había sólo campo abierto, llano y cubierto de una hierba grisácea, bajo un cielo de un color muy pálido y casi indefinible. (*Servicio...*, p. 262)

Cet espace extérieur à l'hôtel s'avère vide et sans vie (« Este árbol no da frutos », *Servicio...*, p.264), mais à la différence de ce qui se produit dans la SF (où à partir de ces données se serait construite une fiction dans laquelle les personnages tentent de s'organiser pour survivre, recréent des liens, rebâtissent une civilisation tels des nouveaux Noë, etc.), ici, après une courte discussion, ils décident tous de suivre un des personnages, qui a aperçu à l'horizon la silhouette d'un grand bâtiment :

[a lo lejos] se erguía, majestuoso, un edificio de varios cuerpos (*Servicio...*, p. 268).

Ce bâtiment n'est rien d'autre que l'hôtel qui vient de les rejeter et qui va les accueillir à nouveau. Ainsi, la violence initiale exercée par le réceptionniste-hôtel qui ravage tout lors de son passage et agit comme un véritable tsunami, n'a guère de conséquences visibles (mis à part le fait que les abords de l'hôtel sont couverts d'eau), et *l'effet SF* est en définitive détruit par la dimension à la fois burlesque⁴⁵ et symbolique⁴⁶.

⁴⁴ Une remarque au passage concernant ce terme (« dextrógiros ») qui produit une double étrangeté : d'une part en raison de son appartenance à un registre scientifique ou technique (DRAE : « que gira en el mismo sentido de las agujas del reloj »), et d'autre part parce que, appliqué aux boucles d'une chevelure, il introduit une forme d'organisation assez extravagante, difficilement perceptible ou vérifiable.

⁴⁵ A la vue de Simbad Geigy trempé « [chorreando] agua por el turbante y la barba de chivo », la réceptionniste se moque de lui : « Conque poniendo las barbas en remojo, ¿eh? » (*Servicio...*, p. 269).

D'autres topiques de la SF se retrouvent dans ces romans, tel celui des mondes parallèles⁴⁷, qui est exploré notamment dans *La décima pista*, où l'immense aéronef dans laquelle se trouvent les personnages possède différents étages qui sont autant de mondes évoluant de façon plus ou moins indépendante les uns des autres. De même, la présence d'êtres qui semblent être le résultat de mutations, caractéristiques de la SF et de l'horreur, est un trait récurrent ; pour ne rester que dans un seul roman, citons la femme au nez en forme d'ancre, l'homme aux ongles de plus de trente centimètres (*Servicio...*, p. 26), ou l'homme dont tout le visage est caché par une visière sauf sa bouche édentée et son étrange « lèvre vaginale » (*Servicio...*, p. 141).

Enfin, un autre trait majeur de la SF, la projection dans l'univers créé d'utopies de signe négatif ou (moins souvent) positif⁴⁸, apparaît dans les romans de L. Maslíah, mais ici encore les visions idéologiques trop rigides, les lectures trop univoques, sont détruites de l'intérieur par les textes eux-mêmes, grâce au comique, au burlesque et aux aspects ludiques. Car la liberté préside à la création de tous ces romans, elle est constamment à l'œuvre, et elle concerne aussi le lecteur qui à tout moment doit faire usage de son propre entendement et jugement, qui doit constamment s'adapter aux codes activés ou réactivés par le texte, mais qui ne peut pas s'installer ou se réfugier dans la certitude de savoir qu'il est face à un roman fantastique, de science-fiction, ni même qu'il est dans le domaine de la parodie de ces genres.

Un autre genre avec lequel les romans de Maslíah tissent des liens est celui de l'horreur. Les figures du revenant, du mort-vivant, du vampire... sont présentes dans plusieurs romans. Dans plusieurs romans de la saga, des espaces sont réservés à des êtres qui sont présentés parfois comme des malades en convalescence dans des lits d'hôpital, parfois comme des morts dans une morgue, parfois comme des morts-vivants. Un médecin (« nécrologue ») explique au protagoniste de *La décima pista* que

Las heridas de las personas muertas no cicatrizan con la misma rapidez que las de las personas vivas. (*La décima...*, p. 9).

⁴⁶ Dès son arrivée à la réception de l'hôtel, Simbad Geigy lit le nom de l'hôtel inscrit à l'envers sur les portes vitrées : « Hotel Leteo », ce qui renvoie au fleuve Léthé, fleuve de l'Oubli, un des cinq fleuves de l'Enfer dans la mythologie grecque. Notons également que « Leteo » est une sorte d'expansion de « Leo », le prénom de l'écrivain, auquel s'est rajouté ce « te » qui peut renvoyer au « tu », au lecteur, et renforce la dimension symbolique du passage.

⁴⁷ Que l'on retrouve par exemple dans *Chroniques martiennes* (1950) de Ray Bradbury.

⁴⁸ Parmi les premières, on peut citer *1984* de Georges Orwell (1949) ou *Fahrenheit 451* de R. Bradbury (1953). Parmi les secondes : *Looking Backward* (1888) d'Edward Bellamy.

Puis il disserte sur les possibilités de connaître la vie d'un individu en observant le visage de son cadavre et finit enfin par faire bouger et parler les morts qui sont sous sa responsabilité (*La décima...*, p. 43).

Le même médecin s'adresse à Ciclamatus (un de ses « patients ») en ces termes, lorsque ce dernier l'accuse d'être un imposteur, un faux médecin :

- No sabés cuán profundamente te estás equivocando [...]. Yo soy tu médico, yo te saqué de la concha de tu madre, yo te amamanté, yo te crié, yo te educé, yo te mantuve, yo te alimenté, yo te casé, yo te divorcié, yo te jubilé, yo te maté, yo te enterré, yo te resucité, yo te desenterré, yo te reestructuré, yo te acondicioné [...] (*El Crucero...*, p. 150).

Dans *Servicio de habitación*, les cadavres sont des doubles des vivants, et le vivant et son cadavre peuvent avoir des existences parallèles :

-Pero... tú... eres... yo... -baluceó Myra [...]
-No. Soy tu cadáver. Y perdona que no me quede a conversar, pero estoy llegando tarde a tu sepelio -dijo la otra [...] (*Servicio...*, p. 205).

Dans ce même hôtel, un personnage (Bárbara) appelle les services techniques pour qu'ils viennent réparer un miroir qui « a cessé de fonctionner » (*Servicio...*, p. 220). Le personnage sans reflet, tout comme l'attitude de faire « le signe de croix » (*Estatutos*, p. 36), ou le fait de garder ses ancêtres « dans le réfrigérateur » afin de bien « les conserver » (*El Crucero...*, p. 102), ou encore le nom de certains personnages comme Nosferatu (dans *El Crucero...*, p. 77), ou María de los Desenterrados (*Tarjeta...*, p. 87), renvoient à la figure du vampire ou du mort-vivant, et interrogent les frontières entre la vie et la mort.

A travers ces quelques exemples on perçoit bien la portée parodique des références à l'horreur ; le comique et la dérision effacent constamment l'effet censé être produit par le vampire, le mort-vivant, le monstre, l'être hybride, etc. Mais tous les éléments qui caractérisent le genre sont bel et bien présents : la violence, la cruauté, la perversité, la volonté de pouvoir, de dominer voire de détruire l'autre, etc.

Comme on s'en aperçoit, les romans de Leo Maslíah entretiennent des relations avec différents genres « non réalistes », et se servent des modes de représentation de genres comme le merveilleux, la SF, le fantastique ou l'horreur. Mais aucune contrainte liée à ces modes de représentation n'est opérationnelle dans les textes.

3.2. Liens avec l'esthétique réaliste

Beaucoup d'écrivains au XX^e siècle se sont penchés sur les difficultés à saisir le réel -voire sur l'impossibilité de le faire-. Dans le cadre de la littérature latino-américaine, cette confrontation avec la complexité du réel a donné lieu d'une part à des propositions comme celles du *realismo mágico*, du *real maravilloso*, ou, plus récemment, du *realismo sucio*, et d'autre part à l'émergence d'écrivains qui explorent les voies du fantastique comme un élargissement du réel. C'est le cas de Borges dans *El Aleph*, où le narrateur pose de façon transparente cette incapacité de l'écriture à *dire le réel* (« Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribí sucesivo, porque el lenguaje lo es⁴⁹. »).

Dans ses réflexions sur « l'art du roman », Milan Kundera montre comment les écrivains du XX^e siècle ont reformulé l'écriture romanesque en s'attaquant à des formes ankylosées qu'il résume en ces termes :

[...] la longue tradition du réalisme psychologique a créé quelques normes quasi inviolables : 1. il faut donner le maximum d'informations sur un personnage : sur son apparence physique, sur sa façon de parler et de se comporter ; 2. il faut faire connaître le passé d'un personnage, car c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent ; et 3. le personnage doit avoir une totale indépendance, c'est-à-dire que l'auteur et ses propres considérations doivent disparaître pour ne pas déranger le lecteur qui veut céder à l'illusion et tenir la fiction pour une réalité. (M. Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 47).

Des écrivains comme Musil, Kafka et d'autres (y compris Kundera lui-même, qui théorise à partir de sa propre expérience), se sont insurgés contre ces règles. Et on peut dire que les romans de Masliah –comme bien d'autres romans contemporains-, dérogent bien à ces « normes », tout particulièrement aux deux premières comme nous le montrerons dans notre troisième partie. Mais si Kundera s'insurge contre ces *lieux communs* du romanesque, il ne prône pas pour autant une liberté absolue vis-à-vis de ces contraintes ; pour lui le roman, qui essaie de « saisir la complexité de l'existence », ne peut le faire qu'en se fixant certaines limites, en se servant de certaines techniques (notamment de « l'ellipse » et de « la condensation ») car, note-t-il,

Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple. A la fin de votre lecture, vous devez être encore en mesure de vous rappeler le commencement. Autrement le roman devient informe, sa 'clarté architectonique' s'embrume. (M. Kundera, *idem*, p. 90).

⁴⁹ *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957, p. 164.

Si le lecteur peut se souvenir du début des romans de Masliah lorsqu'il arrive à la fin, il ne peut pas toujours (il peut rarement) reconstituer le fil de l'histoire, la logique qui mène de l'incipit à l'explicit. Les rebondissements sont tellement nombreux, les bifurcations des lignes narratives tellement courantes, que la métaphore traditionnelle du *fil* que nous venons d'employer s'avère très peu opératoire pour rendre compte du foisonnement de personnages, d'actions, de situations, etc. De même, l'image du roman comme une construction « architectonique » avec tout ce que cela suppose (solidité, stabilité, fonctionnalité...) ne convient guère à ces romans. On s'en doute, il ne s'agit pas là de *défauts* de construction de la part du romancier, mais de *choix* ; en témoigne l'épigraphe de *La décima pista* qui semble une réfutation de la « contrainte anthropologique » dont parle Kundera et une affirmation de la liberté la plus totale du créateur -en dehors des contraintes qu'il s'est lui-même fixées :

Si no te acuerdas, como te ocurre con todo lo que ha sucedido después de transcurridos diez minutos, no importa. (P. G. Wodehouse, *Heavy weather*) (*La décima...*, p. 1).

De façon inverse mais complémentaire, les procédés de répétition produisent le même effet de brouillage du « fil conducteur », comme le montre une autre épigraphe, celle de *El Crucero...*, tirée de *La chasse au snark* de Lewis Carroll :

Ya lo dije tres veces. Y lo que digo tres veces es verdad.

Comme il se doit, l'épigraphe est répétée trois fois (*El Crucero...*, p. 5, 7 et 9).

La difficulté à suivre *LE fil* de l'histoire est aussi une critique à ce *soi-disant* réalisme (le plus répandu) qui aplatit le réel, le décomplexifie et par là le trahit. On le voit, ce à quoi l'œuvre de Masliah s'attaque n'est pas *la réalité* (bien qu'elle ne sorte pas toujours indemne de sa confrontation avec ces textes) mais *le réalisme* en tant que mode de représentation privilégié pour pénétrer le monde. Et comme Masliah sait que cette « imposture » du roman réaliste est coriace et ne meurt pas facilement, il revient très souvent à la charge et attaque ses tics et ses conventions par tous les flancs. En cela il nous rappelle la position critique d'un Julio Cortázar, dans un tout autre contexte, lorsqu'il met en garde Oscar Collazos (et, au-delà, la révolution cubaine et sa politique culturelle du moment, dont O. Collazos était à l'époque, en tant qu'intellectuel, une courroie de transmission) contre les dangers que suppose exiger de la littérature qu'elle soit « réaliste », qu'elle rende compte de la réalité (entendue dans le sens d'oppression politique et économique notamment). J. Cortázar synthétisait sa vision critique dans une exclamation (« ¡Realidad, cuántos crímenes se cometen en tu nombre! ») qui parodiait la célèbre exclamation attribuée à Manon Roland lorsqu'on la conduisait à

l'échafaud⁵⁰. Bien entendu, le contexte latino-américain et planétaire a beaucoup changé entre la fin des années 60 et la période à laquelle Maslíah écrit ses romans. Mais, du point de vue de la littérature, la problématique reste inchangée, même si le réalisme ne se met plus au service de la révolution mais plutôt d'objectifs plus triviaux (le divertissement, le développement personnel, etc.).

3.2.1. La vraisemblance à l'épreuve des romans

Pierre angulaire du genre romanesque, la vraisemblance en tant qu'*apparence* ou *illusion de réalité* est un concept clé du réalisme, même si elle le dépasse. Les formes que prend la vraisemblance en différentes époques ne sont pas les mêmes ; certains personnages ou situations narratives qui pouvaient être vraisemblables à une époque (comme le voyage au centre de la terre lorsque Jules Verne publie son roman en 1864) ne le seront plus quelques années ou quelques décennies plus tard (la température du noyau de la Terre, on le sait aujourd'hui, est supérieure aux 4.000 degrés). A l'inverse, les évolutions scientifiques, techniques, sociétales, etc., peuvent rendre vraisemblable ce qui relevait de l'imaginaire ou de la pure fantaisie à un certain moment, comme le voyage à la Lune ou le clonage par exemple. Qui aurait considéré comme vraisemblable un roman racontant un double attentat avec des avions sur les Tours Jumelles avant le 11 septembre 2011 ?

Kundera évoque le « pacte de la vraisemblance » (Kundera, *L'art...*, p. 115) qui lie depuis longtemps les textes romanesques à leurs lecteurs ; ce pacte a été progressivement imposé par le roman et a atteint son point culminant avec l'esthétique réaliste du XIXe siècle. Malmené par la suite -par les avant-gardes, les *oulipiens*, les tenants du Nouveau Roman, le réalisme magique, etc.-, l'instauration d'une nouvelle vraisemblance ne peut plus se faire de manière naïve. Les « circonstances invraisemblables (voire impossibles) » (*idem*) trouvent néanmoins leur place dans les romans contemporains : chez Maslíah, l'écriture, par la précision des détails, par l'illusion du réel qu'elle construit, produit une réalité textuelle qui se dérobe en partie à la confrontation avec « le réel » pour pouvoir exister. Le lecteur doit souvent suspendre son incrédulité, ne pas rester prisonnier de ce qui relève du *probable* ou du moins du *possible*.

⁵⁰ Julio Cortázar, « Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar » (réponse à Oscar Collazos, publiée par la suite in Collazos, Oscar, Julio Cortázar et Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y Revolución en la literatura*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1970, p. 80.

La « vraisemblance » peut être approchée à partir d'au moins deux perspectives différentes : d'une part il y a la *vraisemblance diégétique* que concerne « la 'mise en récit' des événements, c'est-à-dire leur agencement à l'intérieur de l'intrigue », et d'autre part une vraisemblance considérée comme « [l'] effet sur le récepteur », « la façon dont [l'œuvre] 'essaie de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois'⁵¹ ».

Cette dernière façon de concevoir la vraisemblance situe le roman du côté de la représentation, voire du *reflet* de la réalité : de ce point de vue, est vraisemblable ce qui *pourrait arriver*, ce qui est crédible, envisageable. Bien entendu, cette vraisemblance se mesure toujours à l'aune des connaissances de l'époque. Nous ne poursuivrons pas notre réflexion dans cette direction, car cette confrontation entre le *réel possible* et le monde créé par l'écriture romanesque de Leo Maslíah ne nous semble guère opératoire ; au-delà du constat que ces romans foisonnent d'espaces, de personnages et de situations *impossibles* (irreprésentables, inimaginables), ce critère du vraisemblable ne nous dit pas grand-chose sur une œuvre romanesque construite non pas *contre* le réel, mais à la fois *dans* et *à côté* du réel.

Un cas qui se situe à la frontière des deux façons de concevoir la vraisemblance, est celui de l'appartenance générique de l'œuvre ; T. Todorov rappelle qu'au-delà du sens premier du terme « vraisemblable » qui se fonde sur le rapport du texte avec la *doxa*, avec « [cet autre] texte que l'on appelle : l'opinion publique⁵² »,

[chez] les classiques français, on [trouvait] déjà [un autre] sens : la comédie a son propre vraisemblable, différent de celui de la tragédie ; il y a autant de vraisemblances que de genres, et les deux notions tendent à se confondre » (T. Todorov, *idem*).

Mais de cette vraisemblance il ne reste pas grand-chose dans les romans de Maslíah, qui sont en permanence en train de subvertir les règles propres à chaque genre.

Quant à la perspective purement textuelle de la vraisemblance, elle fait fi de ce qui est possible ou pas en dehors du texte ; de ce point de vue, *La Belle au bois dormant* est aussi vraisemblable que *Germinal* -tant que le lecteur se sert de son *logiciel de lecture* « merveilleux » dans le premier cas, et « réaliste » dans le second. Ainsi comprise, la vraisemblance apparaît comme une forme de cohérence, mais ce terme pose à son tour une série de questions : de quelle type de cohérence s'agit-il ? Générique ? Diégétique ? Thématique ? Stylistique ? Et qu'entend-on par « cohérence » ? Une sorte d'unité, d'homogénéité ? Le respect d'une logique, quelle qu'elle soit ? Il est intéressant de constater

⁵¹ D'après T. Todorov, « Introduction », in : *Communications* 11 (1968), p. 3, cité par Nathalie Kremer in « Vraisemblance et représentation au XVIIIe siècle ». www.fabula.org/atelier.php?Vraisemblance_et_representation#_ftn58 (page consultée le 28 octobre 2013).

⁵² Tzvetan Todorov, « Introduction », art. cit., *Communications* n°11 (1968), p. 2.

que, ainsi posée, la vraisemblance reste une *contrainte* en partie *extérieure* à l'œuvre elle-même, liée en partie à son horizon d'attente : on jugera vraisemblable un texte parce qu'il sera respectueux de sa propre logique, même si celle-ci est une logique étrangère à -voire contradictoire avec- la logique qui régit nos vies et nos comportements.

Cette vraisemblance textuelle dépasse la question du réalisme, car on peut considérer que toute œuvre construit son propre cadre de vraisemblance, et du moment où l'on accepte, comme Alice (et son lecteur) dans *De l'autre côté du miroir* de L. Carroll qu'il faut courir pour rester sur place, s'éloigner pour se rapprocher, etc., on est face à une forme de vraisemblance qui n'a aucun lien avec la réalité (si ce n'est celui de poser une réalité inversée).

La spécificité des romans de Masliah se situe, nous semble-t-il, à ce niveau : il n'y a pas de cohérence imposée de l'extérieur ; pas de *nécessité*, pas d'*obligation*, pas d'*impossibilité* : ce qui arrive au fil du récit n'est pas inévitable. Aucune donnée ne fait figure de *vérité axiomatique* (c'est-à-dire de vérité à la fois *évidente* et *non démontrable*). Dans cette stratégie d'*attentat contre la logique*, rien n'est posé de façon définitive⁵³, il n'y a pas de *cogito* qui tienne debout. Les romans de Masliah combinent différentes logiques et les poussent souvent à l'extrême. De même que *De l'autre côté du miroir* fonde sa particulière vraisemblance sur un dispositif propre du merveilleux (*l'effet miroir* qui est développé et enrichi tout au long du texte), *Libretos* (comme nous le verrons dans notre dernière partie) fonde la sienne sur le postulat de base suivant lequel les vies de tous les personnages sont réglées par des scripts. Parfois la vraisemblance peut provenir de l'invraisemblance elle-même des propos, comme c'est le cas dans *Mentirillas* où le lecteur apprend que le narrateur est un menteur et de ce fait est prêt à ne plus se laisser surprendre par des aspects en apparence invraisemblables. Enfin, d'autres romans pratiquent des formes de non respect voire d'*inconséquence* par rapport aux règles établies par les textes eux-mêmes.

3.2.2. Le texte e(s)t le monde

Le romancier qui se veut réaliste *triche* en nous faisant croire que son œuvre « se conforme au réel et non à ses propres lois ». Il s'agit, d'après T. Todorov, d'une stratégie textuelle : « le vraisemblable [serait] le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous

⁵³ Nous entendons ici par « définitif » tout élément qui, une fois mis en place, reste valable tout au long du roman tant qu'il n'a pas subi des modifications.

devons prendre pour une relation avec la réalité. » (T. Todorov, *art.cit.*, p. 3). Rien de tout cela dans les romans de notre corpus qui, dès leur incipit pour la plupart, posent leur réalité *autre*. Ainsi, apprend-on : au début de *Mentirillas* que plutôt que de se ronger les ongles, ‘Caripela’ Smith avait l’habitude de les faire fondre à l’aide de son briquet (*Mentirillas*, p. 7) ; au début de *Líneas*, que la fiancée du protagoniste avait été élue « Reine des Vendanges »... dans un village dépourvu de vignobles (*Líneas*, p. 9) ; au début d’*Ositos* que les petits oursons du magasin de jouets ont tous « le même visage », ce qui veut dire non pas qu’ils sont identiques mais qu’ils se partagent le seul visage dont ils disposent à tour de rôle (*Ositos*, p. 8) ; au début de *Tarjeta Roja* que l’armée du pays a été vaincue par une armée « très bien équipée »... de vaches (*Tarjeta...*, p. 8) ; au début de *Historia...* que Floreal Menéndez joue aux échecs avec ses mains attachées derrière son dos (*Historia...*, p. 5). Et si ce n’est pas au début du roman, quelques pages suffisent pour que le masque du vraisemblable tombe ; ainsi, dans *El Show...*, des manequins dans des vitrines bougent tous seuls (*El Show...*, p. 14).

Dans chacun de ces cas, le texte pose d’emblée une nouvelle forme de vraisemblance, fondée non pas sur la *doxa* mais sur son envers ; c’est un univers qui se construit comme (en partie) étranger au nôtre. Dans certains romans (et parfois dans ces mêmes romans), néanmoins, le travail de sape du vraisemblable est plus subtil. Dans *El Show...*, par exemple, la plupart des faits racontés sont vraisemblables, dans le sens où ils n’ont rien d’extraordinaire, mais la façon de les présenter est essentiellement *anti-réaliste*. Masliah fait sien le principe qu’André Breton attribue à Paul Valéry⁵⁴ et se refuse à une présentation plate et directe de la « réalité ». Voici quelques phrases tirées de *El Show...* ; les passages soulignés sont « traduits » entre crochets en écriture « réaliste » :

« José Fin se lavó el reflejo de la cara del espejo » [la cara]. (*El Show...*, p. 5)

« [Se] encontró con Francia Beatriz en la esquina convenida. Se besaron casi bastante mutuamente. » [Se besaron]. (*El Show...*, p. 5).

« Se pusieron de acuerdo en caminar juntos, abrazados, y entrar al primer bar que encontraran en la dirección en que iban » [Caminaron abrazados en dirección de un bar] (*El Show...*, p. 5).

« [José Fin] se vio irresistiblemente compelido a levantarse, caminar y a salir a la calle. Una vez allí, y bajo el mismo impulso, anduvo unas diez cuerdas y se detuvo en una parada de ómnibus. En ese lugar se quedó involuntariamente quieto hasta que su brazo se extendió, solicitando parada a un cierto ómnibus que venía. » [José Fin salió del bar, caminó hasta una parada y al acercarse un ómnibus lo paró]. (*El Show...*, p. 8-9).

« [José Fin] llegó [a su trabajo] y trabajó una media hora. Luego otra. Luego otra. Luego otra. Luego otra. Luego otra. Luego otra. Luego otra. Luego otra. Luego otra. Luego otra. Luego otra. »

⁵⁴ « Par besoin d’épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l’insanité desquels il attendait beaucoup. [...] Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m’assurait qu’en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures.* » (A. Breton, « Manifeste du Surréalisme » (1924) in *Manifestes du surréalisme*, Folio, Paris, 1992, p. 16-17, nous soulignons).

Luego otra, otra y, finalmente otra. » [José Fin llegó a su trabajo y trabajó 8 horas] (*El Show...*, p. 14).

Comme on le voit, les actions du personnage (sortit du lit, rencontrer sa fiancée, prendre le bus, aller travailler...) sont d'une grande banalité ; on pourrait même dire qu'elles sont par essence *non romanesques*, dans le sens que l'on donne habituellement au terme « romanesque » :

Qui est digne de figurer dans un roman par son caractère pittoresque, singulier, peu banal ; qui excite l'imagination. (*Trésor de la Langue Française informatisé*).

Ce sens qui est devenu courant rend compte d'un des paradoxes du roman réaliste, à savoir qu'il prétend refléter la réalité mais qu'il se focalise en même temps sur les aspects les plus exceptionnels ou inhabituels de celle-ci. Dans *El Show...* la plupart de faits sont donc à la fois *non romanesques* et *réalistes*, mais c'est l'écriture (bien romanesque, elle) qui les transfigure et qui leur donne leur statut romanesque (littéraire).

Le refus de la part de Masliah de faire du vraisemblable une contrainte sous-tend toute son esthétique, c'est peut-être sa pierre angulaire, et nous y reviendrons lorsque nous traiterons des questions de réception dans notre dernière partie. Or, le vraisemblable en tant qu'exigence majeure du roman réaliste, entraînait toute une série de contraintes que la plupart des romanciers s'efforçaient (et s'efforcent encore) de respecter : tout d'abord la *mimesis*, car pour *faire vraisemblable* (pour que le roman puisse *sembler vrai*, pour qu'il puisse rester dans l'ordre du *possible*), les romanciers réalistes se sont mis à étudier le monde qui les entourait⁵⁵, à l'observer minutieusement, à faire une étude au naturel des caractères, des situations, des lieux, etc. De cette capacité d'observation découle, au niveau de l'écriture, une capacité de *recréation*, qui passe notamment par la *description* : des lieux, des objets, des personnages - caractères, passions, faiblesses...- ; ce faisant, le romancier réaliste se propose de recréer une atmosphère et des personnages sociologiquement crédibles. Enfin, en s'inspirant du monde réel, en construisant un univers reconnaissable pour le lecteur, le romancier réaliste explore aussi les causes et les motivations des personnages, construit un univers dans lequel les actions sont le résultat de l'intériorité des personnages, de leurs désirs, ambitions, pulsions, etc.

On vient de le dire, la contrainte du *vraisemblable* étant battue en brèche par Masliah, toutes ces contraintes « secondaires » n'ont pas de raison d'être. Or, ne pas s'astreindre à la contrainte du vraisemblable ne suppose pas pour autant de se fixer comme nouvelle contrainte

⁵⁵ Ou le passé dans le cas des auteurs de romans de type historique.

l'in vraisemblable ; de la même façon, refuser toutes ces contraintes liées à l'*effet du réel* ne suppose pas ignorer des possibilités qu'offrent ces techniques et ces moyens d'expression forgés par les réalistes. Leur présence se justifie d'autant plus que les romans de Masliah rappellent constamment au lecteur les travers du réalisme. Masliah tire librement parti de ces contraintes du roman réaliste, comme nous le verrons par la suite, nous arrêtant successivement sur la question de la *mimesis*, de la *description* ainsi que sur les *causes et motivations* qui font agir les personnages.

3.2.3. Mimétisme

Il est possible de classer ces romans en fonction de leurs liens plus ou moins distendus avec le référent, de leur mimétisme plus ou moins important. *Grosso modo*, on peut les diviser en deux groupes : d'un côté, les romans où le référent (à travers toponymes et autres points d'ancrage) est le plus présent, des romans, disons *uruguayens* voire *montévidéens*. Dans ce groupe on trouve quatre des cinq premiers romans (*Historia transversal de Floreal Menéndez*, *El show de José Fin*, *El lado oscuro de la pelvis* et *Mentirillas*) ainsi que *Signos*, *Líneas* et *Estatutos*. Dans l'autre groupe, celui où la relation avec un univers référentiel connu est plus lâche, on trouve *Tarjeta Roja* ainsi que les quatre romans de la saga (*El crucero Yarará*, *La décima pista*, *Ositos* et *Servicio de habitación*). A l'intérieur de ce classement, *Libretos* se trouve dans une position intermédiaire comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail.

La première remarque que l'on peut faire est que ces romans se déroulent dans des espaces (en général, urbains) non désignés. Néanmoins, dans les premiers romans, ces espaces sont assez reconnaissables, typiquement *rioplatenses* à plusieurs égards. *Historia...* est le roman le plus montévidéen. Certains quartiers y sont évoqués (Paso Molino, Malvín, Maroñas) ainsi que l'avenue principale qui traverse le centre ville (Dieciocho de Julio) (*Historia...*, p. 40, 41, 64). A cela on peut ajouter des réalités culturelles comme la nourriture (« milanesa », « tallarines con estofado »), certains métiers (« el guarda »⁵⁶, « el repartidor de leche »), des *uruguayismes* comme « ómnibus » (=autobus) ou « vereda » (en espagnol péninsulaire *acera*= trottoir) (*Historia...*, p. 15, 17, 25, 10 et 119 respectivement).

⁵⁶ Dans les transports collectifs à Montevideo, le « guarda » accompagne le chauffeur et s'occupe de la gestion des passagers (encaissement des tickets, ouverture-fermeture des portes...).

Par ailleurs, le roman comporte une indication paratextuelle finale (« Montevideo, 1982/83 ») qui renvoie au lieu et à la date de composition et qui constitue un élément fort de contextualisation : en ces années-là le pays était encore sous la dictature ; le roman est publié en août 1985, à peine quelques mois après le retour de la démocratie.

Dans *El Show...*, le référent « uruguayen » est également perceptible dans plusieurs éléments, même s'il n'y a pas de toponymes aussi précis que dans *Historia...* : on trouve néanmoins certains espaces montevidéens comme le « cine Plaza », des produits typiquement uruguayens comme la « grapa con miel », la « yerba », le « queso magro », le « té de marcela », le « cañón de dulce de leche » (une pâtisserie) ; des faits culturels comme la « murga » ou le « truco » (jeu de cartes) ; des aspects liés à l'époque comme le retour des exilés, l'évocation de la récente « dictature militaire » et de la torture, l'engagement de la jeunesse (le slogan « obreros y estudiantes, unidos y adelante » ; des *uruguayismes* comme « luca » (=mille pesos), « coger » (=baiser), « ómnibus » (=autobus)⁵⁷.

Dans les romans postérieurs, ce cadre référentiel s'estompe un peu plus, mais il est encore repérable dans les romans du premier groupe. Ainsi, dans *Signos* on trouve encore des références à des réalités « locales » comme le « choripán » (sandwich de saucisse grillée) ou le « bombón Garoto » (confiserie brésilienne qui arrivait de contrebande), une référence à « las poesías de Víctor Hugo y no de Victor Hugo⁵⁸ », des expressions courantes en Uruguay comme « no seas sorete », « no le gustaba un pomo », des *uruguayismes* comme « la regla 'T' » (règle des dessinateurs et architectes), « el ómnibus » déjà cité, ou des altérations graphiques qui reproduisent une façon de parler « populaire » (notamment l'élosion du « d » final dans des mots comme « unidá » et d'autres)⁵⁹. Beaucoup de ces éléments que nous venons de citer, sont autant *rioplatenses qu'uruguayens*⁶⁰.

Par ailleurs, il n'est pas anodin que la référence la plus transparente du point de vue de la toponymie (« contratos para cantar en el teatro Avenida de Buenos Aires, en el pub Satchmo de Lima o en el Cilindro Municipal de Montevideo ») se trouve dans une réalité « seconde », à l'intérieur d'un conte (« una historia muy instructiva » (*Signos*, p. 153), ou

⁵⁷ *El Show...*, p. 18, 6, 16, 32, 126, 60, 121, 21, 22, 37, 29 49 et 78 respectivement.

⁵⁸ Le lecteur attentif aura remarqué l'accent du premier « Víctor » qui renvoie au journaliste sportif uruguayen « Víctor Hugo Morales », alors que le deuxième renvoie bien entendu à l'écrivain français.

⁵⁹ *Signos*, p.152, 16, 18, 19, 100, 143 et 72 respectivement.

⁶⁰ A proprement parler, seul le terme « ómnibus » que nous venons de signaler est exclusivement uruguayen (le terme argentin pour désigner un bus étant « micro »). Tous les autres renvoient à un contexte plus large, rioplatense (y compris Víctor Hugo Morales qui était déjà installé en Argentine au moment de l'écriture du roman). Tel est le cas aussi de la référence à une collection de « la revista [argentina] Para Ti » (172) présente dans une bibliothèque particulière).

plutôt une fable (le protagoniste est un coq) qu'un personnage raconte à un chauffeur de taxi peu désireux de l'entendre. Les trois espaces évoqués ici existent bel et bien, ce sont des salles de spectacle de style assez différent (le « Teatro Avenida » est un théâtre centenaire consacré notamment à la scène lyrique ; le « Satchmo » est un pub dédié au jazz et aux musiques actuelles, et le « Cilindro Municipal » était un grand stade fermé⁶¹ où en dehors des activités sportives avaient lieu aussi des concerts « grand public » (la salle pouvait accueillir presque 20.000 spectateurs). Ainsi, à côté de la référence à Lima⁶², la référence aux deux rives du Plata, et en particulier aux deux capitales, devient plus importante.

Dans *Líneas* aussi, les éléments renvoyant à un référent précis s'estompent, même si restent la « grappa miel », le « mate », le programme de catch « Titanes en el ring » et quelques autres références renvoyant à un contexte *rioplatense* (*Líneas*, p. 210 et 229 respectivement).

Dans l'autre groupe de romans, comme nous l'avons dit, le cadre référentiel est beaucoup moins présent⁶³, on le retrouve surtout à travers des jeux de mots, calembours et autres qui renvoient ici ou là à des réalités plus ou moins locales, mais celles-ci sont le plus souvent complètement *déréalisées*, elles sont réduites à l'état de matériaux linguistiques servant à la fabrication de l'univers de fiction. Tel est le cas du « Crucero Yará » du roman éponyme, bateau dont le nom est le résultat d'un jeu paronomastique entre *crucero* (=croisière) et *crucera*, ce « serpent à la croix » très vénimeux, caractéristique de la région (Uruguay, Argentine, Brésil, Paraguay) et connu également par son nom en langue guarani, « yará ». De même, dans *Servicio de Habitación* il est question de la planète « Magurno » ; or, Magurno est le nom de famille d'un puissant homme d'affaires et homme politique uruguayen, et il se fait planète en se révélant mot valise (Magurno=Marte (Mars) + Saturno (Saturne)). Dans le même ordre d'idées, le protagoniste d'*Ositos* s'appelle « Arthur Vesre », c'est-à-dire, littéralement, « Arthur Verlan ». Le *vesre* (en verlan : *revés*, c'est-à-dire, à l'envers) est le nom donné à ce jargon dans le Rio de la Plata, qui a nourri notamment l'argot

⁶¹ Le *Cilindro* a été démoli suite à un incendie en 2010, mais était encore sur pied au moment de l'écriture du roman.

⁶² Qui s'explique aussi parce qu'à partir des années 90 Leo Masliah commence à élargir son public -en tant que chanteur et musicien- et se produit dans plusieurs pays de l'Amérique Latine et en Espagne.

⁶³ Mais pas absent. Par exemple, dans *Tarjeta Roja* il est question d'un « Observatoire Municipal du Cerrito de la Victoria » (ce « Cerrito » étant un monticule de moins de 100 mètres, se trouvant à Montevideo, bien peu adéquat pour l'installation d'un quelconque observatoire) (*Tarjeta...*, p. 75).

local (le *lunfardo*). Ces quelques exemples nous montrent le travail opéré par les textes de Masliah, avec ces simulacres de réalité que les textes intègrent habituellement.

3.2.4. Les descriptions déréalisantes

La *description* est une figure très présente dans l'esthétique réaliste. Nous laissons de côté ici la description des personnages, que nous traitons dans la troisième partie de notre travail, pour nous concentrer sur la description de lieux, objets, paysages, etc. Ici encore, la liberté qui préside à la création de l'œuvre de Masliah introduit cette contrainte du roman réaliste, mais la détourne de différentes façons. On peut même dire que la description est un des moments textuels clé des romans de Masliah dans lesquels l'esthétique réaliste est systématiquement démontée. Plus la description est précise et détaillée, moins ce qui est détruit est « réel » (vraisemblable, possible). Ceci est valable pour les objets, comme par exemple ce pot en céramique qu'un personnage extrait d'un four à micro-ondes :

[...] una vasija adornada con pinturas representativas del Bosco, del Veronés, del Greco y del Cairo. Pero eran representaciones muy toscas y realizadas con torpeza, puesto que el Bosco parecía más bien Vermeer; el Veronés parecía Ho Chi Min; el Greco parecía Ruy López de Segura y el Cairo parecía Buenos Aires (Capital Federal). Además, pensándolo bien, la nariz del Veronés, más que a la de Ho Chi Min, se parecía a la trompa de Babar. (*Ositos*, p. 11).

La première phrase conduit le lecteur à penser qu'il s'agit de reproductions de tableaux de trois peintres célèbres. L'introduction du Caire, qui clôt la série, introduit une rupture dans cette logique ; celle-ci est justifiée par la présence de l'article devant le nom de chaque peintre, qui apparaît aussi dans le nom de la capitale égyptienne. Mais à ce stade encore, le lecteur peut se représenter un pot avec quatre côtés sur lesquels on trouve des images reconnaissables. Néanmoins, les précisions fournies par le narrateur déréalisent cet objet, car tout d'abord le lecteur comprend que ce qu'il prenait pour une métonymie, fort courante au demeurant (un Vermeer = un tableau de Vermeer, etc.) renvoie à autre chose : les « peintures représentatives de Bosch, Véronèse » sont en fait des portraits de ces peintres. Mais ce nouveau sens que le lecteur pourrait construire dans son imagination (si tant est qu'il puisse le faire, car si le style de ces peintres est connu, leurs visages le sont beaucoup moins) est à son tour détruit : les précisions fournies par le narrateur n'aident en rien à la construction mentale d'une image, bien au contraire. Enfin, la dernière phrase qui fait du nez de Véronèse une sorte de trompe d'éléphant, projette le lecteur dans un tout autre univers, qui peut être celui de la peinture surréaliste (...ou celui des figurines en bronze de la marque Veronese qui ont servi peut-être à Masliah pour introduire le nom de ce peintre).

De même, les objets exposés dans le sous-sol de l'avion (« una exposición de cerámicas chinas que la compañía ofrece en el primer subsuelo », *La décima...*, p. 4) sont décrits par le narrateur mais ce faisant ils se déréalisent, car leur nature, leur aspect et l'effet qu'ils produisent sont des plus incertains :

[...] unos objetos aparentemente hechos de barro cocido que descansaban sobre pedestales acordes al tamaño de cada uno. Algunos tenían formas reconocibles. Otras no. Y un tercer grupo de objetos tenía formas que en un primer golpe de vista daban la impresión de ser no solamente reconocibles sino también reconocidas, pero que miradas más atentamente resultaban por completo extrañas. Finalmente, había un cuarto grupo que provocaba una cadena de reacciones sucesivas de reconocimiento y extrañamiento más extensa. A este grupo pertenecía quizá cierto objeto, de gran tamaño, porque cuando el chofer lo vio, su reacción fue gritar:

—¡Carlos!

Pero menos de tres segundos después, se encontraba a sí mismo diciendo:

—Disculpe, señora.

Para enseguida desdecirse, seguro de que no estaba ante una mujer sino a la izquierda de un horno de microondas. (*La décima...*, p. 45).

Si le terme générique de « céramiques chinoises » peut permettre dans un premier temps au lecteur de composer une (vague) image mentale de ces sculptures, les détails fournis rendent ce travail impossible aussi bien pour le lecteur que pour les visiteurs de l'exposition.

Il en est de même pour ces images en suif exposées dans une des vitrines du centre commercial d'*Ositos* :

Herminia contempló atónita el espectáculo de las dieciséis efigies de sebo que se exhibían en la vitrina del local de Alvarez Hermanos. (*Ositos*, p. 52).

Or, si l'étonnement du personnage laisse entendre le caractère exceptionnel de ces figures, la précision « descriptive » qui est tout de suite fournie (« Cada figura representaba a las demás », *idem*) n'éclaircit rien et propose plutôt un —voire plusieurs— paradoxe(s) : car on peut penser que chaque figure représentait une autre figure (donc, tout simplement, qu'elles sont toutes identiques, ce qui n'a en soi rien d'extraordinaire) ou, comme la réaction du personnage le laisse supposer (elle est complètement « déboussolée » à la vue de ces images), chaque figure représente toutes les autres, ce qui nous place dans une sorte de mise en abyme qui donne en effet le vertige (la première représente les quinze autres ; la deuxième les quatorze suivantes, ainsi que la première qui les représente toutes...). Dès que l'on essaie ainsi de se représenter cette image on se retrouve dans le domaine de l'irreprésentable, autant dire que la description, une fois de plus, a ôté toute « réalité » aux objets en question.

La description de la chambre dans laquelle se trouve au début le narrateur-personnage d'*Estatutos* provoque elle aussi cet effet de « dé-réalisation » :

El cuarto estaba en penumbras, pero la blancura de las tres almohadas que tenía la cama era notoria y lo había sido con toda seguridad cualesquiera hubiesen sido las condiciones de iluminación. El ropero no tenía patas. Descansaba sobre sí mismo, con un aire de suficiencia que

no se condecía con su diseño vetusto y el mal gusto de las calcomanías que alguien había pegado en uno de sus costados. Me levanté para examinar de cerca y en detalle estas calcomanías. Descubrí que sus ilustraciones representaban a los distintos objetos que había en el cuarto: la cama, las sillas, el cuadro (representado en su integridad, y no como yo lo había dejado al tratar de sacarlo de la pared). (*Estatutos*, p. 2, nous soulignons).

Chaque élément qui se rajoute à la description écorne un peu plus l'effet de réalité : tout d'abord, l'insistance du narrateur sur la véracité du détail qu'il vient de fournir (la couleur des oreillers), ne justifie ni ne prouve rien. Elle ne fait que mettre l'accent sur le fait que c'est l'auteur –relayé ici par le narrateur-personnage- qui est maître de son univers. Dans un roman réaliste classique les oreillers sont blancs, noirs ou verts et personne ne songe à contredire cette affirmation. La justification est d'autant plus innécessaire qu'elle renvoie à un fait n'ayant aucune incidence sur le récit (rien n'aurait changé dans la suite de l'histoire si les oreillers avaient été d'une autre couleur, ou même s'il n'y avait pas eu d'oreillers du tout).

La deuxième précision, concernant l'absence de pieds de l'armoire pourrait être à la rigueur considérée comme vraisemblable ; néanmoins, elle n'est pas ici au service d'une caractérisation sociologique du lieu (il pourrait s'agir d'une vieille armoire de récupération, abîmée), mais au service du discours lui-même ; en effet, l'absence de pieds permet ce jeu de mots à partir de la polysémie du verbe « descansar » (être posé sur / se reposer). Enfin, les autocollants sur la face latérale de l'armoire, qui auraient pu renvoyer tout comme la remarque sur les pieds à une condition économique modeste de son propriétaire, introduisent ici un effet d'irréalité, puisqu'il ne s'agit pas d'auto-collants traditionnels (images de pin-up ; drapeaux de clubs de football...) mais d'une mise en abyme de la chambre qui est en train d'être décrite. Cette mise en abyme produit un effet d'étrangeté certain, et sort cette chambre du domaine de la vraisemblance (comme d'autres détails par la suite : la porte du placard qui donne sur une avenue, etc.) pour nous placer encore une fois dans un univers proche de celui de Luis Buñuel.

La description, parfois minutieuse, des actions, produit elle aussi cet effet de déréalisation, à la manière d'un tableau hyperréaliste. Il en est ainsi de ce passage de *Líneas*, dans lequel le protagoniste, Alcmeón

Calentó agua.
Puso yerba en un mate.
Llenó las tres cuartas partes de su capacidad.
En un borde, echó un chorrito de agua tibia.
En ese mismo sitio insertó una bombilla.
Esperó que la yerba se hinchara.
Luego, tomó mate. (*Líneas*, p. 144).

Il ne s'agit pas ici pour le narrateur de fournir un trait de caractère de son personnage (le fait, par exemple, qu'il soit méticuleux) ni de créer un quelconque suspense. Les actions qui sont décrites ici dans leurs menus détails, sont en fait les gestes habituels que tous les amateurs de maté font une voire plusieurs fois dans une journée. D'ailleurs, si on met des impératifs à la place des prétérits (*Caliente agua. Ponga yerba en el mate.* etc.) ce texte devient un mode d'emploi de la préparation du maté, tel qu'on peut le trouver dans des livres, sur des étiquettes de *yerba* ou sur d'innombrables pages web (il suffit d'introduire sur un moteur de recherche la séquence « *Cómo preparar un mate* » pour accéder à des centaines de réponses qui ressemblent comme deux gouttes d'eau au texte de Masliah).

Ces détails sont donc de toute évidence inutiles⁶⁴ et, comme les mises en abyme, ont une fonction méta-littéraire. Cette forme d'*exhaustivité* appliquée à l'univers fictif, loin de le rendre plus « réel », plus « crédible », souligne avant tout son caractère artificiel, son *être autre*.

3.2.5. Causes et motivations

Enfin, dans le roman réaliste, les *causes et motivations* qui font agir les personnages apparaissent d'une façon explicite ou implicite, l'esthétique réaliste propose des représentations du monde qui en sont surtout des interprétations. Ainsi, un personnage sera mû par des ambitions professionnelles, des motivations inconscientes, des sentiments, le désir, etc.

Qu'en est-il dans les romans de Masliah ? Ses personnages, nous le verrons plus loin, sont dépourvus de psychologie, de généalogie, de biographie. Assez souvent aussi, ils sont déconnectés de toute appartenance à un groupe quelconque (que ce soit une classe sociale, un univers professionnel, socio-culturel ou autre). Ainsi réduits à leur portion congrue, les personnages ne peuvent pas agir mûs par cet éventail de motivations que l'on trouve dans un roman dit réaliste : intérêts personnels, esprit de vengeance, volonté d'ascension sociale, ambitions, solidarité, etc. Leur existence étant limitée aux pages du livre dans lesquelles ils évoluent, ils agissent mûs par leur propre désir ou par le désir des autres, mais toujours par un désir dont l'objet surgit dans l'immédiateté textuelle.

⁶⁴ On pourrait objecter que cela n'est valable que pour un lecteur du Rio de la Plata, mais les romans de Leo Masliah pour le moment circulent très majoritairement dans cette aire géographique et culturelle.

Pour quelle raison Paul Rimbó (le protagoniste d'*Ositos*) souhaite-t-il acheter un ours en peluche ? On l'ignore ; sans doute, tout simplement parce qu'il est entré dans un magasin de jouets et que son regard a été attiré par cet ours. Pour quelle raison le président du pays expulsé de la Terre (dans *Tarjeta Roja*) décide-t-il un jour de démissionner de son poste et de postuler en tant qu'employé subalterne dans une entreprise ? La seule réponse est qu'il obéit au désir manifesté par sa ministre de prendre sa place. Pour quelle raison Alcmeón (le protagoniste de *Líneas*) décide-t-il de quitter son village et de changer de vie ? Tout simplement parce qu'il reçoit un coup de téléphone lui annonçant qu'il a gagné une bourse pour étudier l'informatique⁶⁵. Cette question de la motivation instantanée, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail, apparaît de manière encore plus éclatante dans *Libretos*, où les personnages agissent non plus en fonction de leurs propres désirs ou de ceux des autres, mais en respectant le script qui leur parvient jour après jour.

Cette immédiateté dans lequel évoluent les personnages, avec un présent qui efface constamment le passé, les fait agir de manière en apparence immotivée, ou s'exprimer d'une façon très directe (et parfois très crue) leurs désirs du moment. Dans l'univers de ces romans, les relations humaines ne sont pas toujours encadrées par normes et conventions sociales, règles de courtoisie, tabous, etc. Par exemple, en sortant de son travail José Fin déambule sans but précis dans la ville ; son attention et ses sens sont attirés par ce qu'il croise : des mannequins dans une vitrine, un kiosque qui fait naître en lui le désir de manger des bonbons à la menthe, un taxi qui passe et qu'il arrête pour aller à un lieu plutôt imprécis :

« Para el centro –dijo; se refería a la zona más declaradamente comercial de la ciudad. » (*El Show...*, p. 15).

Il décide de descendre du taxi dans un lieu non moins imprécis (« Por acá está bien –dijo después, cuando un lugar le gustó para bajarse. », *idem*). Mais avant de descendre le chauffeur de taxi, qui arrondit ses fins de mois en vendant des produits de contrebande, lui propose toute une série de produits –café, huile, margarine, chocolat, cigarettes, fil à coudre...- que José Fin rejette les uns après les autres, jusqu'à ce qu'il lui propose des pommes de terre ; José Fin en prend un kilo et demi (*idem*, 16), se disant qu'il pourrait en faire une *tortilla* –alors qu'il était venu au centre ville pour aller au cinéma.

A l'intérieur de la salle, le principe des *stimuli* qui engendrent un désir immédiat continue d'agir : lorsqu'un spot publicitaire pour un shampoing est projeté sur l'écran, avec une magnifique jeune femme à moitié nue, le voisin de droite de José Fin manifeste une forme

⁶⁵ Une bourse qui n'en est pas une, puisque pour bénéficier de la bourse il devait acheter d'abord l'ordinateur, puis payer aussi les cours. (*Líneas*, p. 17).

d'excitation (« se movía con mucho nervio en el asiento ») et quand il comprend qu'il s'agit d'une publicité demande à José Fin s'il pense que l'on peut acheter ce shampoing dans le cinéma. Puis, José Fin se tourne vers sa voisine de gauche qui vient de lancer « un soupir chargé de sensualité ». Cela lui permet d'engager une conversation avec elle, dans laquelle à nouveau le désir surgit de façon extrêmement directe, car après un court dialogue autour de la beauté des femmes, la voisine de José Fin prend le sexe du protagoniste dans sa main pour le conserver pendant douze minutes. Happé par le désir de sa voisine, José Fin a une érection, et propose à la voisine d'aller dans son appartement. Celle-ci refuse, exige de faire l'amour là, en plein cinéma. C'est au tour de José Fin de rejeter cette proposition, et de quitter la salle (*El Show...*, p. 17-20).

Cette courte séquence montre assez bien que les causes et motivations qui sont une partie essentielle du roman dit réaliste, se résument ici à un désir instantané, provoqué par la situation présente des personnages, et qui apparaît avec autant de rapidité qu'il peut disparaître.

4. Pour en finir (une bonne fois pour toutes ?) avec le réalisme

Il n'y a pas dans les romans de Masliah une quelconque prétension « réaliste » : aucune des contraintes du réalisme « classique » n'agit comme telle : ni celle du mimétisme et de la représentation, ni celle de la vraisemblance, ni celle de la logique des actions et des situations. Cela ne veut pas dire pour autant que les romans se proposent d'être invraisemblables, illogiques, les actions absurdes ou inmotivées. Dégagé de ces contraintes *extérieures* (dans le sens où il s'agit des contraintes par rapport au genre, à l'horizon d'attente, etc.), ces romans ne renoncent pas cependant à se servir de tout l'outillage forgé par le roman réaliste depuis au moins le XIXe siècle. Mais alors que le réalisme classique exige une forme de correspondance entre l'univers fictif et le référent, ici il n'en est rien. Pour revenir à la question clé de la vraisemblance, nous constatons que Masliah rejette aussi bien la contrainte de la vraisemblance externe (celle qui consiste à faire croire au lecteur que ce qu'il est en train de lire s'est produit ou pourrait se produire) qu'interne (celle qui consiste à faire croire au

lecteur que, une fois posées et acceptées certaines hypothèses, le roman les respecte et les développe en gardant une cohérence interne).

A ce stade de notre analyse, on peut se poser la question de savoir si l'œuvre de Masliah, en rejetant cette double contrainte, se coupe du monde et s'avère incohérente. Nous ne le pensons pas. Les liens avec « le réel », que ce soit le plus *proche* (la dictature uruguayenne et la transition démocratique, par exemple) ou le plus *global* (les questions posées par la société de consommation, par les mutations technologiques, par les changements de paradigmes au niveau de l'organisation de la famille, par la disparition des grands idéaux, etc.) sont bel et bien présents. Et en ce qui concerne la logique des œuvres, parler d'*incohérence* serait tout à fait inapproprié, car si les romans de Leo Masliah peuvent donner, au premier abord, une impression de chaos, de manque de structuration, de confusion, la vérité est bien autre, et ces romans sont extrêmement structurés, rien n'est laissé au hasard ; même dans un roman comme *Historia transversal de Floreal Menéndez* où le lecteur se perd inévitablement dans la profusion de personnages et de situations, il existe une cohérence forte qui se manifeste précisément au niveau de la structure (dans les enchaînements entre les différentes histoires racontées). De même, dans *La décima pista*, une fois dépassée la confusion engendrée par la présence de différents espaces à l'intérieur de cet avion, une logique se met en place et elle est respectée d'un bout à l'autre du roman.

Le rejet des contraintes extérieures, on le voit, ne produit pas de l'incohérence, du « non sens », bien au contraire, cela produit des nouveaux sens, ouvre des pistes plus souvent explorées par les poètes, plasticiens et cinéastes que par les romanciers.

III : Le roman en pièces détachées

Nous avons pu voir à quel point, pour employer une métaphore routière, les romans de Masliah ne respectent ni le sens de la circulation ni les sens interdits, et empruntent constamment des chemins de traverse. Le lecteur qui chercherait à remettre de l'ordre à l'intérieur de cet univers se trouverait très rapidement aussi débordé qu'un agent de la circulation face à la voiture de Monsieur Hulot (cf. *Trafic*). Car si par *remettre de l'ordre* on entend *revenir à la norme*, tenter d'arriver à une *entropie nulle* (à la disparition de toute forme d'incertitude), il s'agit là d'une tâche aussi inutile qu'irréalisable et qui plus est en totale contradiction avec le projet de l'écrivain.

Ce que nous avons pu voir à propos des relations architextuelles dans les pages qui précèdent, est également perceptible dans le traitement des éléments « incontournables » de tout roman : voix narrative(s), personnages et espace-temps, comme nous tenterons de le démontrer dans cette partie.

1. Voix narratives : *dimes y diretes*

El otro día por ejemplo mi mujer me dijo una cosa que no me gustó. Me dijo que yo le había dicho una cosa que yo jamás le diría, ni a ella ni a nadie. Porque yo lo que le había dicho era otra cosa, yo le había dicho 'decime: qué fue lo que te dije, yo. ¿Me decís, lo que te dije?'. Y yo no me acordaba de lo que le había dicho, pero ella se pensó que yo se lo decía como reproche, y entonces me dijo '¡qué decís! ¡pero escuchá un poco lo que estás diciendo!' Entonces yo le dije 'y qué te estoy diciendo, si no dije nada'. [...]
Leo Masliah, *Textualmente*, Perro Andaluz, Montevideo, 2001.

Le roman entre au XXe siècle dans une vaste crise représentationnelle dont il n'est toujours pas sorti. Cette « ère du soupçon » (Nathalie Sarraute) met les projecteurs sur la voix narrative en tant que dispositif générateur de l'univers romanesque. Le XXe siècle a été celui de toutes sortes d'expérimentation autour de la voix narrative ; toutes les possibilités de bâtir des voix narratives nouvelles ont été explorées : de l'omniscience à la subjectivité la plus totale (deux extrêmes qui, en quelque sorte, se rejoignent) ; de la voix unique et subjective à la multiplicité des voix et des perspectives ; de la perspective humaine à l'animale voire à celle de l'objet ; de la voix qui dit toujours la vérité à celle qui ment systématiquement, en passant par celle qui hésite, ignore, s'interroge, se corrige ; de la voix du fœtus à celle du

mourant¹, voire à celle du cadavre, en passant par la voix de l'enfant, de l'adolescent, de l'adulte, du vieillard ; de la voix individuelle à la voix « chorale » (cf. G. García Márquez dans *El otoño del patriarca* (1975)) ; de la voix stable à celle incertaine, changeante ; de la voix du protagoniste à celle du témoin ; de la voix du bourreau à celle de la victime ; sans parler des multiples expérimentations de fusion, confusion, éclatement, etc. de la voix narrative (comme dans la nouvelle *Usted se tendió a tu lado* de Julio Cortázar²). Autant de points de vue qui se construisent et qui établissent des relations diverses et parfois conflictuelles avec le narrataire.

Bien sûr, un lecteur « naïf » (ou un lecteur disposé à laisser en suspens son incrédulité) pourra toujours accepter qu'on lui raconte que « La marquise sortit à cinq heures » -bien que les marquises se fassent de plus en plus rares-. Un tel lecteur se trouve aux antipodes du *Lector in fabula* décrit par Umberto Eco, tout comme un roman qui ne fait pas appel à l'esprit critique du lecteur se situe aux antipodes de *L'œuvre ouverte* analysée par le même Umberto Eco –voire de l'œuvre tout court. La voix narrative se présente donc comme une contrainte aussi bien pour l'écrivain, forcé d'en choisir une (ou plusieurs), que pour le lecteur, forcé de l'accepter –et d'accepter son *autorité*.

1.1. L'omniscience n'est plus ce qu'elle était

Chez Masliah, le narrateur hétérodiégétique est présent dans une grande majorité des romans ; c'est peut-être parce que cette instance apparemment « invisible », neutre, se prête à de nombreuses manipulations. Dans un roman « traditionnel » se servant de l'omniscience, le plus souvent il n'y a pas de véritable questionnement interne concernant ce point de vue. Et le lecteur n'est pas non plus invité à s'interroger sur l'identité de « celui » qui est derrière ou au-dessus de toutes les paroles prononcées dans le texte. De façon générale, le romancier fait tout son possible pour que cette voix ne soit pas perceptible en tant que telle : cet effacement il l'obtient par différents procédés, tels l'absence de subjectivité manifeste, le choix de présenter les faits d'un point de vue crédible, vraisemblable, l'utilisation d'un même registre/niveau de langue tout au long du texte, le gommage de tout ce qui peut attirer l'œil du lecteur sur cette instance narrative qui entend dire la vérité –sinon du monde, du moins du texte.

¹ Comme Carlos Fuentes dans *La muerte de Artemio Cruz* (1962) ou Alejo Carpentier dans *El arpa y la sombra* (1979).

² In Julio Cortázar, *Alguien que anda por ahí* (1977).

Rien de tout cela chez Masliah où la voix narrative ne passe *jamais* inaperçue. Nous nous appuyons sur *Tarjeta roja*, son roman qui montre et démonte tous les subterfuges habituels de l'omniscience. Il le fait tout d'abord par des formulations empruntées au roman réaliste « classique » lequel, en déroulant plusieurs intrigues en même temps, est obligé de passer d'un espace (et/ou d'un temps) à un autre. Ces passages peuvent se faire sans aucune indication, où avec des transitions du type *Pendant ce temps*, *Pendant que notre personnage [faisait ceci]*, *Mais allons voir ce qui se passe chez X*, etc. Ces expressions, et d'autres, préparent le lecteur à ce qui va suivre, le mettent en situation, et sont comme des formules de courtoisie, comme des invitations qui lui sont faites -alors qu'il n'est nullement libre de faire autre chose que de suivre le fil du récit. On trouve de nombreuses remarques de ce type dans *Tarjeta...*, souvent au début d'un chapitre³, parfois à l'intérieur même d'un chapitre. Elles peuvent apparaître de façon « neutre » :

Pero alejémonos ahora de este cadete. Vayamos a ver qué ocurría en el Palacio Presidencial. (*Tarjeta...*, p. 36).

Mais assez rapidement surgit la dimension parodique :

¿Y si nos alejáramos un poco de la presidenta? Sí, es preciso hacerlo, porque ella huele mal. Hoy no se bañó. El cónsul sí. El lo hizo con alcohol. Acerquémonos, pues, a él. (*Tarjeta...*, p. 37).

Le passage d'une scène, d'un espace ou d'un personnage à un autre, se fait toujours en fonction du bon vouloir du narrateur, qui ne se soucie guère d'expliquer au lecteur le pourquoi de ces changements :

Ha llegado el momento de hacer entrar en nuestra historia a María de los Desenterrados Fernández. No ha de importarnos de dónde sale, si de su casa o de una lata de cambios instantáneos marca Esmé [...]⁴.

C'est à ces moments-là que le narrateur exhibe son pouvoir, et en use pour régler ses comptes avec des personnages, avec le lecteur, voire avec lui-même, comme lors de cette remarque où, après quelques digressions, il se fait un rappel à l'ordre :

Pero dejémonos de pajarías⁵ y volvamos con nuestro rubicundo monaguillo, solo y desamparado en esa calle... (*Tarjeta...*, p. 43).

³ « Ha llegado el momento de hacer entrar en nuestra historia a María de los Desenterrados Fernández » ; « Ha llegado el momento de hacer salir de la historia a María de los Desenterrados Fernández » ; « Ha llegado el momento de hacer reaparecer en la historia a María de los Desenterrados Fernández » ; « Estamos ansiosos por contar lo que acabamos de ver en Plaza Fernández » ; « Ahora vamos a la República Sabatina. » ; « Y ahora basta de blasfemar. Vamos a Saint Tropez. » (cf. *Tarjeta...*, p. 14, 87, 20, 113, 21, 117, 18, 103, 24, 133, 25 et 137).

⁴ *Tarjeta...*, p. 87. Au passage, notons que ce mode de fonctionnement est proche de celui des animations de Tex Avery et autres réalisateurs de la Warner, et cette boîte magique de la marque « Esmé » peut être un hommage à la marque « Acme » (présente notamment dans les *cartoons* de « Bip Bip et Coyote »).

Mais ce rappel ne lui sert à rien, car, surpris, le narrateur nous apprend que ledit personnage n'est plus là où il l'a laissé :

¡Putra madre, carajo, ya no está ahí! Se fue. Nos distrajimos un momento con otra parte de la historia y éste [el monaguillo] aprovechó para piantarse [en *lunfardo* : irse] (...). Con personajes así no se puede trabajar. Se necesita un mínimo de disciplina, qué diantres. (*Tarjeta...*, p. 43).

Le « malheureux enfant de chœur » ne semble pas accepter le rôle qui lui a été attribué et prend sa liberté, ce que le narrateur -pas si omniscient qu'il souhaiterait l'être- n'est pas prêt d'accepter :

Ya aparecerás, rubicundo, y cuando te encontremos (no será difícil; desde aquí arriba se ve toda la ciudad, y también se ve lo que ocurre en el interior de las casas) descargaremos nuestra furia en ti, haciéndote pasar las de Caín. O peor aún: las de Abel. (*Tarjeta...*, p. 43, nous soulignons).

Ce narrateur rêve d'être un *Big brother* orwellien, d'avoir un regard digne du panoptique de Bentham ; l'omniscience est une forme de contrôle, de maintien de l'ordre et le narrateur peut aller jusqu'à plaindre le sort de ses personnages :

pobres personas que, confinadas a un mundo imaginario, y por disposición del autor, no tienen siquiera el derecho a saber que todo cuanto hacen y dicen es minuciosamente leído [por los lectores] (*Tarjeta...*, p. 81).

La réflexion fonctionne aussi comme un avertissement pour le lecteur qui, tel le protagoniste des *Ruinas circulares* de J. L. Borges⁶, doit se rendre à l'évidence que lui non plus n'est pas libre, qu'il n'est rien d'autre qu'une création entre les mains d'un autre écrivain. Dans le cadre restreint de son texte, le narrateur omniscient peut se prendre pour Dieu, et expulser s'il le veut –et sans égards– le personnage de la diégèse :

En fin, son cosas tuyas. Nosotros no vamos a ocuparnos de vos. Estás fuera de esta historia. (*Tarjeta...*, p. 44).

Et plus loin :

Bien, dejemos a esta gente, por ahora. O para siempre, ¿por qué no? ¿Acaso hemos contraído la obligación de cuidarlos, de seguirlos, de estar pendientes de cuanto hacen? No. Dejémoslos solos. Que se las arreglen así, sin director técnico⁷. Sólo volveremos a ellos si realmente los necesitamos. (*Tarjeta...*, p. 89, nous soulignons).

La boutade ne fait rien d'autre que mettre en lumière un trait constitutif de l'organisation de tout roman, qui veut que tout soit réglé par les principes d'efficacité et d'utilité ; tout ce qui est superflu étant voué à disparaître.

⁵ Dans le Río de la Plata : chose inutile, perte de temps. *Hacerse la paja*= se masturber et *Pajero*= celui qui se masturbe et par extension « idiot », « bon à rien », etc.

⁶ Ou le joueur d'échecs du sonnet *Ajedrez* du même Borges.

⁷ « Director técnico » : terme du Río de la Plata pour désigner l'entraîneur de football.

L'omniscience n'est pas toujours toute-puissance comme le montre cet exemple :

Pero dejemos un momento a este secretario, y vayamos a visitar al padre Ernesto. [...] Pero el padre Ernesto no nos recibirá. Tiene otra visita que considera más importante que la nuestra. Bah, él ni siquiera repara en que estamos allí. Se pasa hablando de Dios, pero nunca aprendió a verlo o a sentir su presencia. (*Tarjeta...*, p. 56-57).

L'omniscience peut poser au narrateur (et au lecteur) des questions éthiques. A plusieurs reprises, lorsqu'il aborde des sujets scabreux ou ayant trait à la sexualité, le narrateur, après avoir appâté son lecteur va s'arrêter et, par exemple, se demander à quoi bon continuer (« ¿a qué seguir con esto? »), car, ironise-t-il,

Nos estamos sintiendo moralmente afectados por estar fomentando el voyeurismo del lector. [...] ¡Ah, qué difícil es ser narrador cuando no se quiere caer en el chusmerío! (*Tarjeta...*, p. 81).

Le narrateur omniscient de Masliah pratique l'auto-dérision en ce qui concerne son rôle. Ainsi, s'exprimant comme un présentateur d'un journal télévisé, il indique que

Tenemos que seguir informando. Permítasenos hacerlo ahora [...] directamente de Plaza Hernández, donde nuestro corresponsal Palomo Macho se encuentra ahora con el móvil dos. (*Tarjeta...*, p. 81-82).

Chez le narrateur omniscient, tout est permis (ou, si l'on veut, il s'autorise tout). *Hecha la ley, hecha la trampa*, dit-on en espagnol. La *triche* consiste ici à faire intéragir à l'occasion le narrateur omniscient et soi-disant hétérodiégétique avec ses personnages ; ainsi, lorsque le narrateur signale que « en el siglo veintidós ya no se editarán diccionarios enciclopédicos » (*Tarjeta...*, p. 19), un des personnages l'interpelle pour le contredire :

- ¿Por qué no? [...] No veo razón para ello [...]. El diccionario enciclopédico es un amigo. (*Tarjeta...*, p. 20).

Cette interaction entre le personnage et le narrateur peut générer des quiproquos : ainsi, lorsque le narrateur, s'adressant à lui-même ou à son lecteur questionne certaines pratiques de l'écriture :

[Narrateur] : Hay que poner de una vez las cosas en claro sobre este asunto : o se juega, o no se juega. No se puede jugar a que se juega. Quien intenta hacerlo sólo consigue una estéril tristeza no degustable. Es como hacerse una paja pensando en la paja que uno se haría. ¿Puede ser placentera una paja así? (*Tarjeta...*, p. 46).

c'est un de « ses » personnages qui lui donne raison :

Ciertamente no (*Tarjeta...*, p. 46).

induisant au passage en erreur un autre personnage qui pensait que cette réponse s'adressait à lui.

Le narrateur peut établir des liens privilégiés avec tel o tel personnage, en détriment des autres. Lorsque Mario rentre dans la cuisine et dit à María « Te estoy observando », le narrateur corrige tout de suite –dans une sorte d’aparté :

Eso no era cierto. Eramos nosotros quienes la observábamos, y le contamos a él lo que ella estaba haciendo (*Tarjeta...*, p. 92).

1.2. Quand le personnage se met à raconter

Le narrateur-personnage est moins présent dans les romans de Masliah, mais le traitement que lui réserve l’auteur est plus riche en variantes et en jeux qui établissent toutes sortes de liens avec le lecteur. Nous prendrons comme exemples trois romans : *Estatutos*, *Mentirillas* et *El lado oscuro de la pelvis*. Dans ces trois romans, nous sommes face à un narrateur-protagoniste qui raconte, au passé, des choses qui lui sont (peut-être) arrivées. Beaucoup d’incertitudes demeurent en effet quant à la « réalité » (dans le sens de « réalisation effective ») de ce qui est raconté : dans *Mentirillas*, parce que le narrateur se charge à plusieurs reprises d’arrêter son récit pour confesser au lecteur un certain nombre de « petits mensonges » (d’où le titre du roman) ; dans *Estatutos* parce que le narrateur s’embrouille (et nous embrouille avec lui) et nous fait hésiter sur le « statut » (d’où aussi le titre du roman) de ce qu’il nous raconte : imagination ? rêve ? délire ? réalité ?... ; dans *El lado...*, enfin, parce que le narrateur complexifie le récit à travers des excroissances rhizomatiques. En regardant tout cela de plus près, nous constaterons que ces mensonges, ces hésitations et ces proliférations finissent par engendrer un espace que le lecteur peut librement occuper.

1.2.1. Le narrateur d’*Estatutos* ou l’anti-Funes

Le narrateur de *Estatutos* est un homme qui rappelle à plusieurs égards le protagoniste de *L’Homme sans passé* d’Aki Kaurismaki⁸. Si le personnage de Kaurismaki souffre d’amnésie (suite à des violences subies), le protagoniste d’*Estatutos* semble partiellement et inexplicablement dépourvu de mémoire. En effet, il n’a pas de mémoire *de ce qu’il était avant le début du roman* (mais il garde, en revanche, des souvenirs de ce qui lui est arrivé *depuis le début du roman*). En d’autres termes, on peut dire, sans que cela soit une boutade, que ce

⁸ Ce film est, par ailleurs, strictement contemporain de *Mentirillas* (2001).

personnage (et avec lui, le narrateur) *naît* dans l'*incipit* –et donc, tout naturellement, *meurt* dans l'*explicit*⁹.

Voyons de plus près ces deux moments-clé du roman : le roman commence avec la description de l'espace qui entoure le narrateur, une chambre simple meublée d'un lit, d'une armoire, d'un fauteuil, de quelques chaises, et dans laquelle se trouvent quelques objets (un ordinateur, des CD, des magazines, un cendrier...). Le narrateur se situe dans cet espace mais sans qu'il soit précisé exactement où¹⁰. Rien n'explique pourquoi le narrateur se trouve là ni ce qu'il faisait auparavant. Il contemple longuement (« *cerca de una hora* ») par la seule fenêtre de cette chambre, un paysage paisible composé de

cuatro o cinco árboles de distintas clases pero de follaje igualmente tupido, y un estanque apacible de agua plateada (*Estatutos*, p. 1).

L'immobilité de ce ce petit *locus amoenus* l'attire, immobilité d'autant plus grande que la fenêtre, apprend-on¹¹ assez vite, n'en est pas une, car elle s'avère être un tableau accroché au mur. L'image du lac est donc probablement la reproduction photographique ou picturale d'un paysage. Plusieurs faits introduisent une (inquiétante) étrangeté dans cette scène initiale, chez le narrateur mais surtout chez le lecteur, qui a du mal à saisir le statut du premier : est-il victime d'hallucinations ? est-il fou ? ou la réalité est-elle à ce point changeante ?

L'hypothèse du déséquilibre mental du narrateur semble s'imposer : ainsi, le narrateur subit une crise d'angoisse en constatant que cet espace qu'il vient de décrire (et, peut-être, de créer, car il pourrait s'agir tout simplement d'une représentation mentale) et tout ce qu'il contient *lui appartient* : « *sentí que todo aquello era MÍO*¹² ». Le fait d'être le propriétaire de tout cela, plutôt que le rassurer, l'écrase, l'étouffe, et il ne peut se débarrasser de cette angoisse que par un cri -dont le lecteur ignore l'origine, ne sachant pas, dans un premier temps, s'il appartient au narrateur ou s'il vient d'ailleurs, la formulation étant volontairement ambiguë :

Un alarido desgarrador me arrancó de ese estado, pude respirar hondamente, y fui rápidamente hacia la puerta. (*Estatutos*, p. 1, nous soulignons).

⁹ Masliah ne fait qu'appliquer au pied de la lettre la logique de la création : le narrateur-personnage surgit au début du roman, il n'a pas de véritable existence auparavant. Le roman dit *réaliste* cherche en général à faire croire au lecteur que les personnages, tels des personnes, ont une existence propre, antérieure et extérieure au texte, et que le texte ne fournit qu'une *tranche de vie*.

¹⁰ Il dit juste « *De mi lado* » (=De mon côté) pour décrire certains objets.

¹¹ Cet « on » concerne aussi bien le narrateur-personnage que le lecteur.

¹² *Estatutos*, p. 1, en majuscules dans le texte.

La désambiguïisation se fait dans la phrase suivante (« Hubo más alaridos », *Estatutos*, p. 1) : ce cri appartient à un autre homme qui, à l'extérieur, vient d'être tué par un chien. Or, cette scène d'une grande violence ne produit pas chez le narrateur la réaction escomptée par le lecteur. En fait, sa réaction est *décalée* : la description de ce qu'il voit en sortant de sa maison¹³ ne produit aucune émotion, et l'horreur attendue ne provient pas de ce à quoi le lecteur pouvait s'attendre :

Volví la cabeza, horrorizado ante la agresividad con que me miraba el cadáver. (*Estatutos*, p. 1).

L'étrangeté de la scène est redoublée par le fait que le chien est humanisé : il *sourit*, *rougit* (car il a été pris en défaut par le narrateur), puis *parle* et –nouvelle inversion– se présente comme le « maître » et le protecteur du narrateur :

–Tú me pertenesces [...]. Soy tu amo, y no permito que nadie venga a sacar dinero de tu bolsillo si eso no es estrictamente necesario para nuestra subsistencia y nuestro bienestar. Por eso custodio la casa día y noche¹⁴.

Quand le narrateur revient dans l'espace fermé du début, celui-ci s'est subtilement transformé (l'ordinateur, par exemple, a disparu). Enfin, à la manière d'Alice traversant le miroir, le narrateur finit par sortir de cet espace clos de façon presque involontaire... en pénétrant dans l'armoire, lequel « [donne] sur la rue » (*Estatutos*, p. 2). Ainsi, le début du roman nous met face à un narrateur qui découvre en même temps que le lecteur le monde qui l'entoure. Il est dépourvu de toute mémoire (il ignore l'existence de *son* chien dehors, tout comme le contenu de *son* armoire, le fait que la fenêtre n'en soit pas une, etc.), mais cela n'est pas vécu comme un handicap ou comme un manque. C'est plus de l'ordre du constat et, en inversant les choses, on pourrait penser non pas qu'il est confronté à un monde dont il n'a aucun souvenir, mais qu'il est en train de créer ce monde et de l'explorer en même temps ; on pourrait parler de la valeur performative de tous les actes de langage du narrateur : encore une fois, c'est l'acte de langage qui crée un monde, lequel n'existe que par et dans l'acte d'énonciation.

L'incipit nous donne donc à voir la naissance de ce personnage (bien qu'il soit déjà adulte), un personnage qui, en sortant de cette chambre-utérus¹⁵, se confronte à un monde

¹³ « [...] un gran perro gris sostenía entre sus mandíbulas el cogote de un hombre cuya ropa ensangrentada estaba hecha jirones. », *Estatutos*, p. 1.

¹⁴ *Estatutos*, p. 1. Dans ce rapport homme/animal pointe l'obsession sécuritaire qui transforme le maître en serviteur et vice versa.

¹⁵ L'image nous est suggérée par la présence de quelques mots et expressions présents dans cette scène initiale qui pourraient renvoyer aussi à un accouchement (difficile !) : « alaridos », « respirar hondamente », « llanto », « ropa ensangrentada ».

(proche du nôtre) qu'il regarde d'un œil neuf (le narrateur prend le temps de nous détailler ce qu'il voit –des piétons, des voitures, des magasins...– et ce qu'il entend –des bribes de conversations...).

Quant à l'*explicit*, les liens avec l'*incipit* sont évidents, et *inversés* : après avoir vécu (ou imaginé) toute une série d'aventures, le narrateur se retrouve à l'hôpital où une personne qui se présente comme sa femme vient le chercher afin de le ramener à la maison. Cet espace domestique, à l'inverse de la chambre initiale, dont l'appartenance angoissait le narrateur, n'est pas perçu comme propre : « Al llegar a la casa yo estaba muy cansado » (*Estatutos*, p. 39, nous soulignons). Dans cet espace, il retrouve à nouveau un modeste *locus amoenus* quand, fatigué, il décide de se coucher :

[...] opté por una hamaca paraguaya que vi en el jardincito del fondo. No me dormí enseguida. Oía aletear palomas, y moverse al viento las copas de algunos árboles de jardines vecinos, entre bocinazos y resonancias de motores lejanos. (*Estatutos*, p. 39).

Si dans l'*incipit*, nous avons un trompe-l'œil –car le paysage soi-disant naturel (arbres, étang) s'avérait être un tableau–, c'est maintenant à la Nature de fonctionner à son tour comme un trompe-l'œil, dans une sorte d'ekphrasis inversée :

Miraba la pared del fondo, parcialmente cubierta por una enredadera, como si hubiera sido la creación plástica de algún artista. (*Estatutos*, p. 39, nous soulignons).

En d'autres termes, l'œil du narrateur a cette liberté qui lui permet de regarder l'Art comme s'il s'agissait de la Nature, et la Nature comme s'il s'agissait de l'Art ; nous verrons plus loin que cette capacité de rendre interchangeables des « objets » (au sens large) auxquels il s'intéresse est un trait caractéristique de ce narrateur.

Tout comme dans l'*incipit*, nous avons dans cet *explicit* une scène de violence : Jimena, la soi-disant femme du narrateur, en rentrant à la maison, apprend de la bouche du narrateur qu'un voisin est passé quelques minutes auparavant et lui a raconté qu'elle le trompait. Elle sort, sonne chez le voisin, et le tue (ou, du moins, le narrateur entend le coup de feu) :

–Asunto liquidado –dijo Jimena al regresar. Le pregunté qué pensaba hacer si llegaba la policía.
–¿Alguien me vio? ¿Hay algún testigo de lo que hice? –preguntó a su vez.
–Yo estaba en la ventana y [...] no vi a nadie. Pero quién sabe, quizás atrás de alguna cortina...
–El único que me vio fuiste vos –me dijo ella [...]. (*Estatutos*, p. 40).

Devenu seul témoin de ce meurtre, le narrateur va devenir alors la future victime de sa femme. Voilà pourquoi, dans les dernières lignes du roman, il raconte comment elle l'a empoisonné avec le repas, et comment il agonise par terre au moment où « ses » enfants

rentrent de l'école et qu'il entend les dernières paroles de « sa » femme (qui sont aussi les dernières du roman) :

–No hagan ruido, niños –dijo Jimena, en tono de quien no espera ser obedecido al pie de la letra–. Vengan a tomar la leche. Papá necesita tranquilidad, porque tiene una enfermedad terminal y le quedan apenas unos minutos de vida. (*Estatutos*, p. 40, nous soulignons).

Ainsi, la fin du roman signe la mort du narrateur-protagoniste : plus de roman, plus de personnages, plus de récit, à peine « quelques minutes de vie » : la fermeture est totale. Mais cette mort n'est pas tragique : le récit, toujours au passé (« Sentía escalofríos, náuseas y dolores que me llevaron a retorcerme en el piso » (*Estatutos*, p. 40), laisse entendre l'existence d'une temporalité postérieure (celle à partir de laquelle le narrateur peut raconter son histoire). Et de toutes façons, ce père de famille qui meurt empoisonné par sa femme infidèle sous les yeux de ses enfants, est un personnage qui n'existait pas vraiment, puisque le narrateur lui-même ignorait la veille l'existence de cette famille.

Entre ces deux moments donc (incipit et explicit, naissance et disparition de la voix narrative), le « statut » du narrateur est changeant et incertain. Tout d'abord, il n'est personne : il n'a pas de nom (pas de nom connu, en tout cas), et il pourra adopter au gré de ses aventures le nom et l'identité d'autres personnes : après un accident de voiture, en se réveillant dans son lit d'hôpital, une infirmière l'appelle « Monsieur Estévez¹⁶ » (*Estatutos*, p. 17), car tel est le nom qui apparaît sur une fiche au pied du lit du blessé. Mais quelques instants après, le protagoniste change de lit et lorsque la même infirmière entre à nouveau dans la chambre, elle ne le reconnaît pas en tant qu'Estévez mais comme « Monsieur Borja¹⁷ », l'occupant de ce deuxième lit, qui normalement aurait dû quitter l'hôpital trois jours plus tôt (*Estatutos*, p. 17). Après avoir usurpé ces identités (toujours craintif néanmoins de croiser les véritables Estévez ou Borja), plus tard, dans un autre hôpital, il retrouve la sienne, lorsque sa femme, Jimena Luna, vient le chercher et lui montre son livret de famille certifiant qu'il est « Simeón Ayala » (*Estatutos*, p. 33). C'est sous cette dernière identité qu'il sera empoisonné, identité qui est peut-être la véritable, car quelques indices tendent à prouver que cette femme pourrait être –malgré la non-reconnaissance de la part du narrateur– sa véritable femme. En effet, son prénom, Jimena (=Chimène), est celui de la femme du héros par

¹⁶ Ce nom peut renvoyer à un lieu de pouvoir, mais vidé de son essence. En effet, le « Palacio Estévez », au cœur de la ville de Montevideo, a été entre 1880 et 1985 (c'est-à-dire, à la fin de la dictature), le siège du Pouvoir Exécutif. En 1985, le nouveau Président (Julio María Sanguinetti) décide d'installer ce siège dans un autre bâtiment. Le Palais Estévez est resté comme un bâtiment annexe de la Présidence avant de devenir un musée et un espace purement protocolaire.

¹⁷ Ce nom de « Borja » peut renvoyer, bien entendu, à Borges, qui explora dans des nombreux textes, notamment dans « Borges y yo », la question de l'identité, de la dualité ou du dédoublement homme/écrivain.

antonomase : Jimena Díaz, l'épouse du *Cid Campeador*. Mais ici à la place de « Díaz » (< *días*= jours) on retrouve un élément nocturne, « Luna » (=la lune). Or, à trois reprises dans le texte (et bien avant l'apparition de Jimena Luna), le narrateur avait manifesté un rejet voire une répulsion vis-à-vis de l'astre nocturne :

La luna [...] era perfectamente visible. Me sentí agredido por esa obscena excrecencia del espacio.
[la] luna [...] seguía infectando el cielo ya despejado, con su mórbida concentración de masa y poder.

El exterior era frío e inhóspito: un mortuorio páramo gobernado por el lado oscuro de la luna. (*Estatutos*, p. 15, 16 et 26, nous soulignons).

Enfin, le nom de famille (Ayala) peut renvoyer au romancier espagnol Francisco Ayala (1906-2009), écrivain prolifique, proche des avant-gardes dans la période pré-franquiste, et auteur notamment du roman *Muertes de perro* (1958) –c'est un chien qui ouvre le roman en provoquant une mort, c'est comme un chien –empoisonné, abandonné de tous, sous le regard indifférent des siens– que meurt le personnage.

Si le nom du narrateur-protagoniste est incertain, son statut l'est aussi, comme nous l'avons déjà vu : est-il célibataire ? est-il marié ? Vit-il seul ou est-il père (en tout cas il semble le devenir *in extremis*) de plusieurs enfants ? A-t-il un travail ? Un père, une mère ? Un chez lui ? Impossible d'y répondre. Celui qui va se glisser dans la peau d'autres personnages, commence son existence romanesque en se glissant dans la peau (plutôt dans le plâtre)... d'un mannequin. C'est dans un magasin de produits informatiques qu'il va d'abord se cacher derrière un mannequin ; puis il va pénétrer à l'intérieur de celui-ci par un petit portillon situé au-dessus de sa cuisse droite (*Estatutos*, p. 3) pour occuper enfin petit à petit la place libre et épouser avec son corps les différentes parties du mannequin. Muni de cette sorte de carapace ou d'armure, dissimulé à l'intérieur de ce corps inanimé, il sera témoin (et parfois acteur) de plusieurs scènes intimes. En effet, il est recueilli par une jeune fille (Elena) qui est attirée par son apparence extérieure ; pendant la nuit, ce mannequin va être pour la jeune fille un objet de fantasme qui l'excite et la pousse à se masturber ; plus tard, il va assister à une nouvelle scène d'onanisme lorsque le père d'Elena, Alfonso, se croyant seul à la maison, ramène une poupée gonflable et la pénètre ; enfin, il va être témoin d'une autre scène de sexe lorsque Semiramis, femme d'Alfonso et mère d'Elena, se croyant elle aussi seule à la maison, fait entrer son jeune amant et tous les deux font l'amour par terre sous les yeux du narrateur. L'intérieur du mannequin est donc un lieu sûr (de façon provisoire) à partir duquel s'exerce le voyeurisme du narrateur (et du lecteur). Narrateur et lecteur pénètrent dans l'intimité d'une

famille qui s'avère bien différente de ce qu'elle laisse transparaître, dévoilant une autre vie nocturne et secrète.

Le narrateur réussit finalement à se dégager du mannequin, lequel continuera néanmoins à avoir une vie propre (on le retrouve plus tard dans un bar, portant le prénom de « Roger », en compagnie d'un tailleur). Dépourvu de sa protection, le narrateur se perçoit à nouveau comme une sorte de coquille vide :

Caminé unas cuerdas sintiendo las calles y las casas como algo ajeno, algo que jamás podría albergarme con la familiaridad que había llegado a experimentar con ese sofá, ese modular, esa chismosa¹⁸ y los demás objetos que daban sentido al apartamento de Semiramis y familia. Y no tenía armas con que modificar ese estado de cosas. (*Estatutos.*, p. 11).

À partir de ce moment-là le narrateur commence une errance physique et mentale, il se présente au lecteur comme une sorte de coquille vide prête à tout moment à épouser des nouvelles formes. Une sorte de chrysalide en quelque sorte qui attend sa mue en papillon. Les interrogations identitaires du narrateur sont autant de questions (philosophiques et existentielles) lancées au lecteur :

Desde hacía varios días me estaba preguntando cosas que no sabía responder. ¿Quién era yo? ¿De dónde había salido? No tenía casi ningún recuerdo en que se viera involucrada mi propia persona. Recordaba fechas históricas, lugares de distintas zonas geográficas, películas, libros y un sinfín de cosas más, pero no podía hallar en mi cabeza ninguna circunstancia en la que yo sostuviera un vínculo con ninguna de esas cosas antes de las últimas semanas. Antes de mi visita a la tienda de computadoras de la que había salido caminando sobre los pies de Roger [...], no recordaba nada. (*Estatutos*, p. 20).

Si ce questionnement se justifie par le « *jusqu'au boutisme* logique » de Maslíah que nous avons montré auparavant, il devient une interrogation que le lecteur (dont l'existence est, elle aussi, délimitée par sa naissance et sa mort) doit lui aussi se poser. Nous sommes ici proches de la conception du roman développée par Milan Kundera, suivant laquelle le roman tout en intégrant une dimension philosophique le fait de façon non assertive¹⁹.

¹⁸ Uruguayisme : sac de courses.

¹⁹ « [En] entrant dans le corps du roman, la méditation change d'essence. En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique. » (Milan Kundera, *L'art du roman*, *op.cit.*, p. 97).

1.2.2. Le narrateur de *Mentirillas* ou *La vie est mensonge*

Le narrateur-protagoniste de *Mentirillas* ne nous donne pas beaucoup d'éléments sur sa personne. Tout d'abord, on ne connaît pas son nom, alors que c'est très souvent chez Maslíah quelque chose de fondamental dans la construction du personnage. Une seule fois, vers la fin du roman, alors que son handicap moteur (ayant reçu des balles et des coups de couteau, il ne peut pas marcher) est devenu un avantage (il peut voler), lorsqu'un interlocuteur lui demande comment il s'appelle, il répond :

« Icarito. Me dicen así porque tengo muchas caries. » (*Mentirillas*, p. 104, nous soulignons).

Ce qu'il donne est donc non pas son nom mais un surnom : « Icarito », c'est-à-dire « petit Icare ». Au-delà de la justification comique qui est proposée par le narrateur lui-même, fondée sur un jeu de mots (**Icarito-caries**), et qui rend la situation dérisoire, il reste que le narrateur devient ici un véritable homme-oiseau qui vole « comme un colibri » (*Mentirillas*, p. 105). La capacité de voler va lui permettre (en tant que personnage) de s'échapper du labyrinthe construit par lui-même (en tant que narrateur) : de l'hôpital d'abord, de chez le Docteur Bonino ensuite, de chez Lucy enfin, pour partir vers un espace imaginaire (« le désert de Punta del Este », *Mentirillas*, p. 111), le désert étant topographiquement l'opposé du labyrinthe mais l'équivalent symbolique, comme le rappelle J. L. Borges dans « Los dos reyes y los dos laberintos²⁰ ».

Nous n'avons aucune description physique du narrateur, mais nous disposons d'une série de détails concernant son caractère que l'on pourrait qualifier d'espiègle, joueur, farceur. Cela se manifeste dès le titre, car ces « petits mensonges » rappellent la formule de M. Vargas Llosa lorsqu'il définit la vérité romanesque comme « La vérité des mensonges²¹ ». Ce titre de « *Mentirillas* » mérite quelques éclaircissements :

²⁰ Dans ce court récit, afin de se venger du Roi de Babylone qui l'avait enfermé dans son labyrinthe pour se moquer de lui, un Roi Arabe détruit Babylone d'abord, puis fait prisonnier le roi, l'attache à un chameau, l'emmène au milieu du désert et enfin lui dit : « '¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso.' Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. » Jorge Luis Borges, « Los dos reyes y los dos laberintos », in *El Aleph*, (1949). (www.literatura.us/borges/losdosreyes.html, page consultée le 15/09/2013).

²¹ « La verdad de las mentiras » (Seix Barral, Barcelone, 1990). Ce recueil d'essais a été traduit sous le titre « La vérité par le mensonge » par A. Bensoussan.

i) Le diminutif en *-illa* n'est pas propre à l'espagnol de l'Uruguay ; autrement dit, il introduit une distance, une artificialité perceptible par tout lecteur *rioplatense* ;

ii) la valeur du diminutif n'est pas, on le sait, univoque. Ces « petits mensonges » sont-ils petits car « peu importants », « négligeables » ? Si tel était l'intention de l'auteur, alors on doit dire que le titre est antiphrastique, car les mensonges du narrateur sont récurrentes et considérables, nous y reviendrons. Mais on peut aussi penser que ce diminutif a une valeur affective, ces « petits mensonges » seraient des mensonges ne cherchant pas à abuser qui que ce soit (en l'espèce, le lecteur) ; ce seraient d'une certaine façon des mensonges *bons* (comme les mensonges dits *pieux*). A ce moment-là le titre ne serait pas antiphrastique, car le texte dit qu'il ment, et en le disant il dit la vérité.

Si le titre annonce la présence du mensonge à l'intérieur du roman, c'est seulement au Chapitre 9 que le narrateur dévoile pour la première fois le caractère mensonger, non pas de *tout*, mais d'une partie de ce qu'il vient de dire :

Me disponía a darle un buen escarmiento a mi esposa.
Sin embargo, no tengo esposa. No sé por qué inventé esa historia del reloj en el inodoro [...].
(*Mentirillas*, p. 24).

Ce dispositif, qui consiste à corriger les « mensonges » proférés auparavant, devient un principe générateur du roman : le texte est parsemé de quelques « arrêts » du narrateur qui, s'adressant à son « lecteur », avoue avoir menti sur tel ou tel fait, sur l'existence ou la non-existence d'un personnage, etc. Ces mensonges peuvent porter sur des détails –*v.gr.*, sur la somme d'argent qu'il a dans sa poche (*Mentirillas*, p. 39) –, mais au fur et à mesure que le roman avance, ils portent de plus en plus sur des éléments majeurs, comme lors de cet aveu :

Y aquí se impone una aclaración, sin la cual el resto de este relato parecerá completamente absurdo: 'Caripela' Smith jamás existió [...]. Mis disculpas al lector, pero es que de no haber recurrido al artificio de este personaje, no habría podido arribar a este punto de la historia que nos ocupa. Y ahora ocurre que para poder continuar es necesario librarse de él [...] (*Mentirillas*, p. 86).

Dans l'exemple qui précède, en une seule phrase, le narrateur a effacé la « réalité » d'une grande partie de ce qui a été raconté (car 'Caripela' Smith est un personnage majeur du roman, le premier qui est présenté au lecteur qui plus est). Ici donc, c'est le détective farfelu qui disparaît. Mais quelle crédibilité donner à cet aveu, alors que peu après il fait ce *contre-aveu* ?

Llegado a este punto, me veo forzado por las circunstancias a confesar ciertas travesuras cometidas en la narración que antecede: quizás llevado por el ánimo de divertir al lector [...] incurri en dos o tres mentirillas que sin más trámite rectificaré [...]. Primera cosa: unas páginas atrás tuve el tupé de negar la existencia de 'Caripela' Smith. Y lo único que impide a mi conciencia remorderse por eso es la certeza de que el lector o la lectora inteligentes no pueden haber creído esa patraña.
(*Mentirillas*, p. 92).

Qu'un narrateur mente, n'est pas une nouveauté ; les romanciers du XXe siècle nous ont appris à nous méfier du « je » narratif, et ils l'ont fait souvent à travers des jeux. Le roman policier a pu se servir de cette possibilité pour tendre un piège à son lecteur, l'exemple le plus connu étant celui d'Agatha Christie dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* dans lequel l'assassin est le narrateur²².

Mais si dans le roman « réaliste » les mensonges du narrateur peuvent se justifier (comme stratégie d'occultation, comme manipulation du narrataire, etc.), ici ils ne sont pas au service de ses intérêts, ni en tant que personnage ni en tant que narrateur. Lui-même feint d'ignorer pourquoi il ment :

Antes de seguir con este relato, es necesario que aclare una cosa: en ningún momento ninguna aguja [...] desapareció de ninguno de los relojes de Lucy ni de los míos. Poco importa, además, por qué inventé esa historia; puede haber sido por requerimientos técnicos propios del oficio de narrador, o para encubrir la mención de otros hechos, o simplemente por decir algo, lo cual se conoce habitualmente como 'literatura'. Bien; ahora puedo, sin cargos de conciencia, continuar con la relación de lo que acontecía en ese hospital. (*Mentirillas*, p. 29, nous soulignons).

Cet aveu fait à *la légère* donne peut-être les véritables motivations de ces mensonges à répétition et la réponse se trouve en un mot : liberté. C'est la liberté absolue dans le domaine de la création, revendiquée par Maslíah, qui justifie ce choix : la littérature ne se soucie guère de *vérité*, on le sait, elle ne se soucie pas non plus de *vraisemblance*, ce pendant que l'on a inventé pour faire « tenir » le discours littéraire. Dans ce passage, les motivations plausibles de ces mensonges du narrateur seraient son « métier », ou le désir de faire de la « littérature », autant dire, celles de l'écrivain lui-même.

La liberté se manifeste dans le dépassement de la notion de « mensonge ». En disant *j'ai menti, mais maintenant je vais vous dire la vérité*, le narrateur ne rétablit pas une *vérité possible*. La fonction de ces aveux est autre : pointer le fait que le récit se passe de l'épreuve de vérité ; ce n'est pas que le roman soit mensonger, c'est que le couple *vérité/mensonge* n'a pas sa place au cœur de la littérature. Ces aveux successifs ne nous disent rien par rapport à une vérité qui préexisterait à la parole du narrateur (ne nous disent rien par rapport à un monde qui existerait en amont). Le narrateur (même dans ce cas de narrateur-personnage) reste le *créateur* du monde, et ce monde ne se mesure pas (en tout cas, pas en termes de vérité / mensonge) à l'aune d'une réalité extérieure.

²² « On se souvient peut-être d'un roman d'Agatha Christie où toute l'invention consistait à dissimuler le meurtrier sous la première personne du récit. Le lecteur cherchait l'assassin derrière tous les 'il' de l'intrigue : il était sous le 'je' » (R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Points Seuil, 1972, p. 28-29).

Le dernier chapitre (le chapitre 38) fonctionne à ce propos comme un épilogue : il se dit disjoint des trente-sept chapitres qui le précèdent²³, et se présente comme l'annonce de quelques « ajustements » ou corrections apportés par le narrateur à l'histoire. S'adressant cette fois-ci directement au lecteur (« Usted podrá indignarse frente a esta confesión [...] », *Mentirillas*, p. 112), le narrateur devance les possibles critiques auxquelles il s'expose en avouant de nouveaux mensonges. La dernière phrase du chapitre (et du roman) fait la promesse de nouvelles rectifications :

Avanti, pues, con los ajustes. (*Mentirillas*, p. 113, nous soulignons).

Cette promesse, forcément non tenue (car le roman *se tait* après), s'annonçait déjà comme mensongère avec cet « Avanti » initial²⁴. S'il n'y a donc pas de précisions, c'est parce que finalement tout ce que le narrateur a raconté est mensonge, y compris les phrases qui dénoncent ses propres mensonges et rétablissent une soi-disant vérité. Le narrateur, qui a pris toutes les libertés possibles et imaginables tout au long de son récit, invite son lecteur à prendre lui aussi cette liberté (rappelons que l'« Avanti bersaglieri... » est, à l'origine, le mot d'ordre que le supérieur donne à ses soldats pour aller au combat). Au lecteur donc de faire ses propres « ajustements », d'exercer sa propre liberté de co-créateur du sens de ce qu'il lit.

Enfin, en tant que *lecteurs libres* nous pouvons proposer une autre hypothèse de lecture à cet *explicit* ; en effet, la dernière phrase est suivie d'un blanc puis, de deux dates « 1984–1992 » qui renvoient théoriquement à la période d'écriture du roman (période assez longue, soit dit en passant, pour un roman de quelques cent pages). Les *ajustements* à faire pourraient concerner cette période qui est, globalement, celle de la fin de la dictature et de la transition démocratique. Période marquée par un certain désenchantement²⁵, que le romancier invite ainsi à revoir afin, peut-être, de *redresser la barre*...

²³ « La historia que yo tenía la pretensión de contar (pretensión que resultó no ser desmedida, como lo demuestra la tangible realidad de los treinta y siete capítulos que preceden a éste), en rigor, termina con el punto que sigue a la última palabra del capítulo precedente. » (*Mentirillas*, p. 112).

²⁴ En effet, « Avanti » est un italianisme qui signifie « en avant » mais qui a une forte valeur ironique, comme le rappelle Giovanni Meo-Zilio : « frecuente en todas las clases y especialmente en la medio-pop. (Arg., Col., Chile, Méx., Pan., Perú) [...]. Su difusión ha sido favorecida por la presencia de la locución exclamativo-exhortativa "avanti bersaglieri que la victoria e nostra!" (o, simplemente, "avanti bersaglieri!") que está en uso desde el siglo pasado, seguramente, y es todavía empleada con valor irónico. » (Giovanni Meo-Zilio, « Italianismos generales en el español rioplatense », *Thesaurus : boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 20 (http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/20/TH_20_001_072_0.pdf, page consultée le 12/07/2013).

²⁵ Comme nous l'avons montré dans notre article « Leo Maslíah y el desencanto popular », in *El desencanto/ Le désenchantement*, Almoreal, Nantes, 2008, p. 119-134.

1.2.3. Dans les méandres de la création : le narrateur de *El lado oscuro de la pelvis*

L'*incipit* de ce court roman est un détournement de ceux de la poésie épique, et plus particulièrement de l'*Illiade* :

Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves [...] ²⁶.

qui devient ici :

¡Canta, oh Gran Puta, el aluvión de tormentos que gimen bajo las piedras de mi mente, a la espera de que tú los desentierres para sufrimiento de aquellos que buscan en la lectura alguna distracción que aparte momentáneamente de su conciencia el padecimiento por no poder dormir! (*El lado...*, p. 101).

Les transformations les plus remarquables dans cette invocation initiale concernent :

- i) Le destinataire de l'invocation : la *déesse* (Mnémosyne, déesse de la mémoire et mère des Muses), dont l'aède se fait le messager, l'intermédiaire, dans son chant épique, devient *Grosse Putain* (ou *Grosse Salope*) ;
- ii) Le sujet du chant : *la colère d'Achille et les dégâts* qu'elle cause aux *Achéens* deviennent allusion de *tourments* pour *le seul narrateur* ;
- iii) Le récepteur du chant, qui n'est pas directement désigné dans le texte source, et auquel renvoie une périphrase du narrateur de *El lado...* : il s'agit de *ceux qui cherchent dans la lecture une distraction qui éloigne momentanément leur conscience de la souffrance de l'insomnie* (autant dire : les lecteurs).

Le narrateur s'inscrit donc dans une lignée, celle de l'artiste en quête de son inspiration, sauf qu'il ne le fait pas avec le ton noble et élevé du poète épique, mais de façon grossière et dévergondée. Il ne s'agit plus ici de chanter des exploits épiques réels ou tenus pour tels, mais de commencer un texte libéré du « tyrannique royaume de la réalité » (*El lado...*, p. 101). Le narrateur ne réclame plus courtoisement le secours de l'inspiration, il se bat contre celle qu'il désigne tout au long de cet *incipit* comme une prostituée, soit directement (« Gran Puta », « Putona »), soit à travers des périphrases décalées et comiques (« Madre de todos los hijos de puta », « Receptora universal de semen », « Reguladora de las tarifas de la carne » (*El lado...*, p. 101). Ainsi, le conflit s'est déplacé des champs de bataille à la tête du narrateur, car c'est son inconscient en ébullition, écrasé sous le poids du moi conscient (« el aluvión de tormentos que gimen bajo las piedras de mi mente ») qui est le

²⁶ Homero, *La Ilíada*, Gredos, Madrid, 1996, p. 100.

producteur du texte qui va suivre. Mais le narrateur ne va pas conserver ce discours épico-parodique longtemps, après cette *décharge* initiale il va faire une sorte d'arrêt, exerçant une forme d'autocritique : « Soy un malhablado » (= un individu grossier, malpoli) (*El lado...*, p. 101). Le début de ce roman nous situe donc dans la perspective d'un narrateur qui s'exprime d'une façon très crue, qui fait de l'*éros* le moteur de sa création, aussi bien du point de vue de sa thématique (le sexe étant un des sujets centraux de ce roman) que du point de vue de l'élaboration de son texte (car l'œuvre d'art idéale conçue par ce narrateur est une sorte de masturbation constante et toujours inachevée²⁷).

Comme d'autres narrateurs de Masliah (personnages ou omniscients), celui-ci s'expose constamment et expose les ficelles de la création. De ce « je » on ne connaît ni le nom²⁸ ni le physique²⁹ ; il se présente comme un criminel (minable, car toutes ses victimes réapparaissent toujours en bonne santé). Est-il un vrai criminel ayant purgé cinq ans de prison ou tout ce qu'il raconte n'est-il rien d'autre que le pur produit de son imagination ? Comme dans les autres romans de Leo Masliah, se poser cette question est oiseux, car elle renvoie à ce *contrat réaliste* constamment transgressé.

Trois allocutaires se dégagent dans ce roman :

- i) la « Putain » de l'*incipit*, souvent décriée par le narrateur ;
- ii) la secrétaire du narrateur-personnage, Solange, qui transcrit avec sa machine à écrire le discours du narrateur et le transforme en texte ;
- iii) le lecteur (ou lectrice) de ce texte -dont la nature est, nous le verrons, complexe et changeante.

i) La Putain

C'est, comme on l'a vu, une figure de l'inspiration, mais elle se présente comme une adversaire plus que comme une alliée du narrateur. Masliah ne déroge pas à une longue tradition de la littérature occidentale en faisant de l'inspiration un être féminin ; mais le culte

²⁷ « ¡Mastúrbame, oh Reguladora de las tarifas de la carne, pero hazlo indefinidamente y sin dejarme nunca acabar, para que el deseo no cumplido funcione como un corazón que envíe alas y constantes presiones de sangre a las palabras, en piadoso acto de sublimación creadora ! » (*El lado...*, p. 101, nous soulignons). A noter qu'« acabar » est un verbe polysémique en espagnol : le sens ici est « éjaculer », mais son sens premier est « achever », « terminer » ; le narrateur demande donc une jouissance infinie, capable de se transformer en création à travers le mécanisme bien connu de la « sublimation » des pulsions érotiques.

²⁸ « [...] no quiero dar mi nombre para no pasar una nueva temporada en la cárcel a raíz de las confesiones que hago aquí de los delitos que cometí y por los cuales todavía no pagué [...] », (*El lado...*, p. 122).

²⁹ « En cuanto a mí, no sé si soy gordo o flaco ni qué impresión causo a las mujeres y a los pederastas. Tampoco doy ocasión para que usted [lector] me tipifique, porque aquí [en el texto] no me dejo ver. No me busque porque no me va a encontrar. » (*El lado...*, p. 115).

que le créateur voue d'habitude à sa muse, devient injure, attaque, dénigrement constant. C'est que le narrateur se révolte contre cette figure extérieure³⁰ qui, d'une certaine façon, entrave sa liberté créatrice. Dans cette espèce de relation maître-esclave qui s'instaure entre la muse et le narrateur (et au-delà, le créateur), la liberté doit être acquise à travers la révolte³¹, d'où la violence avec laquelle le narrateur provoque sa muse -et s'amuse.

A différence de la secrétaire qui acquiert une existence (même incertaine), la « Putain » ne se manifeste jamais dans le texte, ne répond jamais aux insultes ou aux sollicitations du narrateur³² ; elle incarne donc la figure d'un Dieu absent, et l'imprécation est une sorte de rage du désespoir.

À l'inspiration, Leo Maslíah préfère l'imagination.

ii) La secrétaire

Elle est indirectement introduite à la fin des chapitres 1 et 2, lorsque le narrateur coupe net son récit avec des phrases d'une grande banalité³³. Le lecteur est enfin informé de son existence au chapitre 3³⁴, et il comprend que cette secrétaire note tout ce que le narrateur dit, ce qui explique la chute des deux chapitres initiaux. Nous ne nous intéresserons pas ici à Solange en tant que personnage, mais en tant que courroie de transmission du discours narratif. A ce sujet, sa présence permet d'introduire une médiation supplémentaire entre le narrateur et son destinataire. Le comportement machinal de Solange (qui ne lâche jamais sa machine à écrire, et note absolument tout ce que le narrateur lui dicte) donne lieu à de nombreux quiproquos et jeux sur l'énoncé³⁵. Au fur et à mesure que le roman avance, la présence de

³⁰ Extérieure, car aussi bien étymologiquement (l'inspiration désigne des « mouvements de l'âme dus à une influence divine ») que dans son sens moderne (« souffle créateur qui anime l'écrivain, l'artiste ou le poète » (*Trésor de la langue française*) l'inspiration est quelque chose qui *vient* vers le créateur et non pas quelque chose qui émane de lui.

³¹ Cette révolte a une filiation certaine avec celle de Lautréamont, et l'esprit des *Chants de Maldoror* préside à ce roman, dès la parodie épique de l'*incipit*.

³² « Ayúdame entonces [Recaudadora Universal del Impuesto al Coito] a explicarle a la lectora cómo era Remigia Berazatelli [...]. / Ah, no quieres ayudarme. Muy bien, voy a tratar de hacerlo yo solo. » (*El lado...*, p. 136).

³³ « Me quedé sin cigarrillos. Voy a salir a comprar. » (*El lado...*, p. 103) et « Creo que la ropa que dejé tendida en la terraza debe de estar seca. La voy a guardar. » (*El lado...*, p. 106).

³⁴ « Creo que cuando termine de dictarle este capítulo a mi secretaria me la voy a coger. » (*El lado...*, p. 106. « Coger » apparaît ici dans le sens de « baiser », usuel en Uruguay).

³⁵ « [Solange] se limita a tomar nota de todo lo que a mí se me antoja decir. No sabe diferenciar cuando le hablo a ella y cuando le dicto. Y si sabe lo disimula muy bien.

-Solange, ¿quiere casarse conmigo?

Nada. Sólo el toc toc de la máquina de escribir.

Solange gagne en importance : elle devient d'abord objet de désir du narrateur, qui souhaite coucher avec elle mais n'arrive pas à avoir une érection convenable -car elle le déconcentre en gardant avec elle sa machine à écrire- ; puis il lui fait l'amour et elle jouit tellement qu'elle détruit une partie de la maison ; puis se demande comment lui sucer le con et continuer à lui dicter son texte en même temps. Plus tard Solange commence à s'immiscer dans le récit avec des parenthèses qui mettent en question les compétences du narrateur en tant que tel et même sa virilité (cf. *El lado...*, p. 140). Un peu plus loin, Solange disparaît du champ visuel du narrateur mais celui-ci continue à entendre le bruit de la machine à écrire, jusqu'à ce qu'un « Ayyyyyyyyyyyyyy. » (*El lado...*, p. 148) ne vienne interrompre le récit. Ce cri de douleur est suivi de ces paroles :

Hola. Les habla Solange. Acabo de partirle a este tipo la máquina de escribir en la cabeza. Lo agarré de atrás, por sorpresa. (*El lado...*, p. 148).

En d'autres termes, le narrateur a été remplacé par cette instance intermédiaire qu'il avait lui-même créée, et qui « [assume] officiellement le pouvoir » (*El lado...*, p. 148) dès la fin du chapitre 13 et jusqu'à la fin du chapitre suivant. Le narrateur perd son statut et devient simple personnage : le chapitre 14 continue l'histoire mais le « je » est devenu « el tipo » (=l'individu, le gars) (*El lado...*, p. 149-150).

On le voit bien, cette perte du pouvoir de la parole de la part du narrateur est avant tout ludique, ce qui se confirme au début du chapitre 15 lorsque le narrateur reprend la parole et annonce qu'il a dû licencier Solange, car celle-ci avait tenté de le cogner sur la tête avec sa machine à écrire. Le lecteur doit alors réexaminer ce qu'il vient de lire : soit Solange n'existe pas, soit elle existe mais sa prise de pouvoir est une fabulation du narrateur, soit elle existe comme une sorte de double du narrateur à travers lequel il peut à certains moments s'exprimer. Elle est remplacée par une autre secrétaire, Lorena, qui va avoir un rôle assez restreint, puisqu'au chapitre suivant elle est retrouvée morte, assassinée par Solange -d'après le narrateur-. Solange réapparaît, d'abord comme personnage qui observe le narrateur, puis en tant qu'instance narrative secondaire (dans une note en bas de page qui est spécifiée comme « [nota de Solange] » (*El lado...*, p. 166), pour le plus grand bonheur du narrateur qui est fatigué de taper à la machine. Mais elle disparaît à nouveau à la fin du roman ; le narrateur, après avoir littéralement détruit son monde (puisqu'il tue tous les personnages présents dans la salle d'audience où il est jugé pour un double meurtre, et rentre chez lui où pour seule

-Solange, pare de escribir. Por hoy terminamos. No me obedece. Escribe eso también. » (*El lado...*, p. 121).

compagnie il a le cadavre de Lorena) se dit satisfait de sa vie à une chose près : Solange lui manque...

Si l'aède pouvait se dire le « transcripteur » d'une parole qui lui a été dictée, d'une certaine manière, par une voix supérieure, le narrateur de *El lado...* se présente comme la voix inspirée qui dicte son histoire. Mais ce narrateur-personnage ne peut exercer sa toute-puissance que dans le cadre restreint du roman, sans véritable incidence sur le réel.

iii) Le lecteur

Comme celui d'Italo Calvino (*Si par une nuit d'été...*), le narrateur s'adresse à lui de façon récurrente, et l'invite à *entrer dans le jeu*. En effet, il propose au lecteur de jouer aux échecs, prend les blanches et démarre une partie qui va se poursuivre de façon passablement chaotique pendant quelques chapitres du roman. La partie va se complexifier lorsque le narrateur propose à son adversaire deux coups différents, ce qui devrait permettre de continuer deux parties différentes, lesquelles pourraient à leur tour donner lieu à d'autres possibilités multiples, de sorte que la partie initiale se dédouble, produit une sorte de structure arborescente dans laquelle chaque coup (chaque instant présent) peut donner lieu à plusieurs coups différents (plusieurs suites), à la manière de *Smoking / No smoking* (1993) d'Alain Resnais. Les échecs fonctionnent ainsi comme une métaphore de l'existence, et de la possibilité d'enrichir l'existence en imaginant un monde dans lequel tous les possibles peuvent se réaliser.

En même temps que la partie se complexifie, le lecteur en tant qu'allocutaire se complexifie lui aussi : une différenciation sexuelle apparaît (« lo o la desafío a que juguemos dos partidas a la vez », *El lado...*, p. 134), puis le narrateur éprouve le besoin de mieux connaître son lecteur, et de savoir comment s'adresser à lui : le vouvoyer ? le tutoyer ? Avec le « tu » péninsulaire ou avec le « vos » du Río de la Plata ? Mais aucun choix n'est satisfaisant, car le narrateur ne sait pas finalement qui est ce lecteur : un être humain ? un ordinateur ? un robot ? Aucune solution n'est écartée, mais le lecteur est bousculé et ne peut pas rester passif.

1.3. Errances narratives

En lisant les romans de Leo Maslíah on est saisi par une impression d'*errance* assez paradoxale, car au fil de la lecture on peut très rapidement passer d'un personnage à un autre, d'une situation à une autre. Dans la quasi-totalité de ces romans, la narration suit les personnages et les actions en fonction d'une apparente dérive, au gré des rencontres, des espaces traversés, etc. Une histoire mise en place et dont le lecteur est en droit d'attendre le développement et/ou le dénouement peut être tronquée, remplacée par une autre, ou résolue en quelques lignes plutôt qu'en quelques pages. A la fin d'un paragraphe, ou d'un chapitre, le lecteur peut être projeté dans une nouvelle histoire, un personnage peut apparaître, réapparaître ou disparaître sans que l'on perçoive toujours clairement le pourquoi.

Cette impression initiale de chaos, d'arbitraire, ne fait pas pour autant tomber les romans dans le non-sens, dans la juxtaposition immotivée de séquences autonomes ; en fait, les voix narratives construisent leurs discours à la manière dont les personnages évoluent dans ces romans. En effet, les personnages agissent de manière générale en fonction de stimuli immédiats : ils font très peu usage de leur mémoire, ils sont très rarement déterminés par des contraintes préétablies (comme par exemple des horaires de travail, ou un rendez-vous pris précédemment, ou des occupations propres à leur sexe, âge, statut socio-professionnel, etc.) ; ils sont disponibles au dialogue, aux rencontres, à l'échange, ce qui peut les faire dériver, changer de direction, de but, etc. De la même manière, les narrateurs semblent agir poussés par des stimuli non moins immédiats, qui dans leur cas concernent leur propre discours, et plus particulièrement la langue. C'est donc la langue elle-même qui engendre les situations et produit cette errance apparente du récit.

Pour approcher cette dérive, il nous semble intéressant de faire appel à une figure à la fois *exceptionnelle* et *presque toujours présente* dans les récits, notamment dans les récits longs comme c'est le cas du roman : il s'agit de *la digression*. Comme son étymologie l'annonce (le terme est emprunté au latin classique *digressio*, substantif qui signifie « action de s'éloigner »), la digression est un détour, une séparation, un écart par rapport au *droit chemin*. Transposée au domaine du récit, la métaphore spatiale fait de l'écriture une avancée, une marche sur une ligne plus ou moins droite. De ce point de vue, « la digression est un objet sans contenu *a priori* : tout peut faire digression –pourvu qu'il s'agisse d'autre chose que du

propos principal³⁶. » Mettre les romans de Leo Masliah à l'épreuve de ce concept est révélateur de leur mode de composition et du fonctionnement des voix narratives. *Historia...* est le récit le plus radical de ce point de vue, car l'« histoire » de Floreal Menéndez n'occupe que les trois premières pages (*Historia...*, p. 5-8), de sorte que tout le reste du roman (*Historia...*, p. 8-120) peut être considéré comme une énorme digression ou comme un enchaînement de digressions. Mais, on le voit, cette perspective est difficilement soutenable. Il faudrait plutôt dire qu'il n'y a pas de propos *central*, de *ligne droite argumentaire* par rapport à laquelle on pourrait constater des écarts, mais que *l'écart* même est mis au centre du récit. La digression est le principe même de composition de ce roman, comme le fait remarquer l'adjectif « transversal » du titre. Mais à partir du moment où *tout est digression* (ou tout peut être perçu comme digressif), on peut dire que *rien n'est digression* à proprement parler.

Mentirillas se sert lui aussi de la digression ; différents signes permettent de repérer dans ce roman les énoncés digressifs et les distinguer du récit principal :

- des parenthèses, comme dans cet exemple : « [...] tenía cincuenta dólares (también engañé al lector a este respecto, unas líneas atrás ; vuelvo a pedir las disculpas del caso). » (*Mentirillas*, p. 39-40).

- des moyens rhétoriques, comme dans cet exemple, avec des formules d'ouverture (« Antes de seguir con este relato, es necesario que aclare una cosa ») et de fermeture (« Bien, ahora puedo, sin cargos de conciencia, continuar con la relación [...] ») (*Mentirillas*, p. 29)

Mais bien entendu ces marques fonctionnent de façon parodique, ce qui est perceptible notamment par l'emploi de formules rhétoriques très littéraires qui contrastent avec le ton de l'ensemble (v.g. « en aras de la precisión », *Mentirillas*, p. 102) ; d'autant plus parodiques que les démentis en cascade viennent contredire les informations fournies par la digression.

Finalement, ces digressions, pourtant peu nombreuses, sont très importantes dans le texte, car elles permettent de réenclencher le récit par des voies nouvelles. En même temps, elles forcent le lecteur à réévaluer ce qu'il vient de lire : si des passages entiers sont des « mensonges » que le narrateur décide d'interrompre à un moment précis, ce qui précède ces correctifs fait figure non pas de récit principal mais d'excroissance ou, pour rester dans la métaphore spatiale, de chemin narratif menant à une impasse, puisque la digression permet de faire marche arrière et de reprendre le récit sur des nouvelles bases. Ainsi, lorsque le narrateur

³⁶ Christine Montalbetti et Nathalie Piegay-Gros, *La digression dans le récit*, Bertrand Lacoste, Paris, 1994, p. 8.

digresse et dévoile à son lecteur les mensonges contenus dans son texte, il transforme le récit principal en digression, et met ce procédé au cœur du roman.

De son côté, *Líneas* se présente comme un texte peu ouvert à des formes digressives. Le procédé compositionnel du roman, sur le principe *une ligne = une phrase* (toutes les lignes se finissant par un point), crée une dynamique du récit qui le fait avancer par *petits pas*, établissant des liens simples entre les phrases, avec peu de place, par exemple, pour des subordinées de cause, circonstancielles ou complétives, qui peuvent fonctionner ailleurs comme des micro-digressions dans un récit. Les digressions apparaissent néanmoins à travers un procédé peu romanesque a priori, celui des notes en bas de page, assez nombreuses au demeurant (77 en tout, ce qui fait une moyenne d'une note toutes les trois pages).

Mais le texte n'est pas entièrement dépourvu de phrases plus ou moins digressives. Parmi les plus facilement repérables, on peut citer les séquences écrites au conditionnel, qui rendent compte notamment de la pensée des personnages et des évolutions possibles du récit restées à l'état virtuel ; ainsi, Alcmeón suit des cours dans une école d'informatique, ce qui entraîne tout un développement :

[...] Se portaba bien.
Así, después, le darían la computadora.
Y un diploma.
Él lo mandaría a enmarcar.
Le dirían 'venga a retirarlo el lunes'.
Iría ese lunes.
No estaría listo.
Iría el martes.
Le dirían 'llame mañana'.
Él llamaría. (etc.; *Líneas*, p. 68).

Le conditionnel souligne ici l'*irréalité* de ce qui est raconté, mais sa précision contraste avec ce caractère hypothétique des faits. Lorsque la séquence au conditionnel se clôt, le narrateur reprend le fil de son histoire là où il l'avait laissé laissée.

D'autres séquences peuvent aussi être des digressions, comme cette explication, pendant dix lignes, de la préparation du *maté* par Alcmeón, suite au constat que le maté a perdu son goût. On peut dire que ce développement

Alcmeón le sacó la bombilla [al mate].
Removió parte de la yerba.
Agregó yerba nueva.
Echó un chorrito de agua. [etc.] (*Líneas*, p. 145)

est parfaitement inutile, qu'il ne sert à rien dans la logique du récit. D'autres passages plus courts peuvent aussi être considérés comme digressifs, mais nous touchons là à une difficulté définitionnelle : certaines phrases peuvent en effet être secondaires, voire inutiles, et apporter

des informations a priori sans intérêt. D'ailleurs, le narrateur fait une digression métanarrative dans laquelle il justifie cette présence d'éléments *inutiles* :

Desde su arribo a la ciudad, [Alcmeón] no se había afeitado.
No se había cortado el pelo.
De haberlo hecho, eso se habría consignado aquí.
En ciertas novelas, eso no se consigna.
Se considera irrelevante.
Aquí no trabajamos con ese criterio.
Si el hecho no se consignó, es porque no tuvo lugar.
Nos tomamos el trabajo en serio.
No damos cosas por supuestas. » (*Líneas*, p. 148).

Ainsi, la notion même de digression est mise en question par le narrateur, car l'*exhaustivité* comme projet narratif suppose que, en dehors de toute hiérarchisation, *tout soit dit* –ou, inversement, que tout ce qui n'est pas dit, n'existe purement et simplement pas. La digression n'est plus alors un éloignement par rapport au récit principal, elle en fait partie.

Les digressions sont donc nombreuses dans ces romans : parfois narratives, elles introduisent de façon classique des nouvelles péripéties ; parfois discursives ou méta discursives, elles questionnent constamment le statut de l'œuvre littéraire. Souvent ludiques, elles créent une apparence d'improvisation, d'oralité, de discours non contrôlé, et donnent à lire une forme d'écriture libre, s'auto-engendrant dans une sorte de délire créateur.

* * *

Omniscientes ou à la première personne, les voix narratives des romans de Leo Maslíah remplissent bien les fonctions traditionnelles du narrateur (fonction narrative, de régie du récit, de communication, testimoniale, idéologique³⁷). Mais ce faisant, elles vont souvent au-delà de ce que l'on pouvait attendre, elles transgressent, détournent. Ainsi, l'histoire racontée subit un processus constant de montage et démontage ; l'organisation mise en place n'est jamais stable ; la communication n'est pas toujours bien établie car le statut du narrateur est changeant, il peut céder momentanément la place à un autre (ou se faire prendre sa place par un autre, comme dans *El lado...*) ; la fonction testimoniale est peu présente et la fonction idéologique est constamment tamisée par des procédés de distanciation, notamment l'ironie.

Le point essentiel qui relie toutes les voix narratives est leur imagination débordante, proliférante, rhizomatique, une imagination dont le point de départ -et d'arrivée- est la langue elle-même. D'un point de vue narratologique, cette imagination du narrateur peut fonctionner

³⁷ Cf., par exemple, Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p. 29-31.

comme un *feu d'artifice verbal* (dont le récepteur serait simple spectateur, donc) ou, de façon plus intéressante, comme un déclencheur d'imaginaires chez le récepteur. Le lecteur, en prenant ce rôle de narrataire, doit se *mouler* dans ces différentes formes qui lui sont proposées, avoir du « répondant » et une certaine plasticité. Ainsi, le travail de sape que le narrateur fait sur sa propre fonction opère aussi sur le narrataire et, par ricochet, sur le lecteur, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail.

2. Moulages et démoulages du personnage

« Moteur du roman³⁸ », « moteur de l'action narrative³⁹ » « support de l'action romanesque⁴⁰ » : l'importance du personnage de roman n'est plus à démontrer, même si la littérature et le théâtre du XXe siècle lui ont fait subir de nombreuses manipulations (déformations, dédoublements ou perte de son unicité, dissolution...). Le personnage de roman peut être approché au moins de deux manières : dans une approche narratologique, du point de vue de sa fonction, de son rôle au sein du conflit (il sera ainsi sujet, objet, adversaire, adjuvant, etc.) ; dans une approche sémiologique, qui vise à analyser le personnage non pas tant du point de vue de ce qu'il *fait* mais de celui de ce qu'il *est*.

Nous laisserons de côté l'approche narratologique classique telle qu'elle a été développée par V. Propp, A. J. Greimas, C. Brémond et d'autres, mais nous dirons quand-même quelques mots sur le sort que les romans de Leo Maslíah réservent à ces notions. Tout roman, on le sait, dialogue avec son temps, et en particulier avec son contexte critique. La relation entre la critique et son objet est dialectique, car la critique se sert dans ses analyses et modélisations de la création contemporaine et à son tour, celle-ci est constamment en train de *se déplacer* par rapport aux *cases* dans lesquelles la place la critique. Dans les romans de Maslíah, les personnages sont bâtis en prenant en considération ces schémas bien connus (le schéma actantiel établi par Greimas, par exemple) et en les mettant à rude épreuve, puisqu'ils sont constamment battus en brèche notamment à travers l'*interchangeabilité* et la *réversibilité* des rôles (le sujet qui devient objet ; l'adjuvant qui devient opposant ou qui s'efface ; l'objet de la quête qui perd toute consistance ou se modifie...).

³⁸ V. Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p.75.

³⁹ Angelo Marchese et Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1997 (1^e éd. : 1978).

⁴⁰ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1999 (1^e éd. : 1996).

Mais nous voudrions ici nous concentrer surtout sur l'analyse sémiologique, car elle nous semble bien plus riche pour analyser les personnages de Masliah. Pour comprendre l'être du personnage, nous nous arrêterons successivement sur son nom, puis sur sa description, autant physique que vestimentaire.

2.1. Nom d'un chien !

*car par le non conuist an l'ome*⁴¹

Dresser une liste des personnages de Leo Masliah montre combien l'imagination du romancier est fertile, mais se révèle une tâche ardue, tant les personnages prolifèrent ; en guise d'exemple, il y a plus de 60 personnages portant un nom propre dans *Tarjeta Roja*⁴², sans compter tous les personnages qui n'en ont pas et qui sont désignés par leur fonction, leur aspect physique ou vestimentaire, leur situation dans l'espace, leurs liens avec d'autres personnages, etc. ; ainsi que tous les noms qui sont évoqués par le narrateur ou des personnages⁴³).

Historia... est du point de vue de la nomination, un des romans les plus intéressants ; rappelons que dans ce roman les personnages apparaissent et disparaissent au gré des rencontres des uns avec les autres, qu'ils existent pendant une ou deux pages en moyenne et que de ce fait leur nom devient un trait significatif majeur. Dans la masse des noms, une toute petite part concerne des noms courants, notamment quand le récit fournit seulement une partie du nom : que ce soit le prénom (Edmundo, Daniel, Miguel, Judith), ou moins fréquemment le nom de famille (le docteur Cajal) ; exceptionnellement, certains personnages ont un ensemble

⁴¹ « Car par le nom on connaît l'homme » : c'est le conseil de la mère de Perceval au héros dans *Le conte du Graal* de Chrétien de Troyes (v.560).

⁴² Certains personnages peuvent aussi avoir plusieurs noms, comme cette femme appelée successivement Clitemnestra, Natalia, Matilde et Samarkanda (*El lado...*, p. 130-131) sans que le narrateur parvienne à connaître quel est son véritable prénom (la démence sénile d'une autre dame qui l'appelle ainsi justifie ces changements).

⁴³ On trouve un bon exemple de cette prolifération de noms dans *La décima pista*, lorsque un passager de l'avion dit à son compagnon de siège qu'une hôtesse de l'air lui fait penser à « une célèbre actrice de cinéma » dont il ne se rappelle pas le nom. À son voisin alors de commencer à débiter une très longue liste d'actrices connues (et souvent méconnues) :

–¿Mary Crosby? –*contestó el otro, con convicción, pese a estar haciendo una pregunta.*

–No –*la réplica también denotó certeza.*

–¿Bonnie Bedelia?

–No.

–¿Maribel Verdú?

–No.

–¿Alexandra Paul? ¿Nicolette Sheridan?

–No, tampoco.

–¿Priscilla Lane?

–No, no es Priscilla.

Et la liste de se poursuivre longuement. (*La décima...*, p. 40).

nom+prénom vraisemblable : Gladys Ochoa, Juan Pedro Galmés ou le Floreal Menéndez du titre⁴⁴. Mais ces cas sont l'exception, car la plupart des noms sont fantaisistes et improbables. Ils ne sont néanmoins pas complètement déconnectés du référent.

L'influence de la culture nord-américaine (*via* le cinéma et la télévision) est visible dans le choix des prénoms, dont certains sont des transcriptions plus ou moins phonétiques de prénoms anglophones⁴⁵ : Llony (<Johnny), Daiana (<Diana), Rícharð (<Richard), Elemer (<Elmer). D'autres renvoient à des toponymes : Newport, Géorgetown (sic), Michigan (sic)...

L'association d'un prénom hispanique et d'un nom anglais (ou vice versa) surprend le lecteur et produit un effet comique certain : *Míchigan* (sic) del Puerto ; Jonás *Winston* Cardozo, *Newport* Bertiz, Abayubá⁴⁶ *O'Connell*...

Un effet comique similaire est produit par l'adjonction d'un nom inhabituel à un prénom courant (Miguel *Repuch*, Daniel *Fortéip*⁴⁷) ou vice versa (*Zúrich Ojajo*⁴⁸ Prieto, *Ordenes* (sic) Bartoni, *Dinur* González, *Flan* Morchio) ; ou, dans le cas de « el Chango Stein », d'un surnom affectif d'origine amérindienne -usuel dans les milieux populaires- combiné à un nom de famille de la bourgeoisie juive.

Les déplacements d'accent, les remplacements, ajouts ou suppressions de voyelles et/ou consonnes, sont fréquents. Beaucoup sont des déformations de prénoms plus ou moins courants : Nury (<Nuria), Isabelen (sorte de mot-valise additionnant *Isabel* et *Elena*), Orozmán (<Orosmán), Marinal (<Marina), Manual (<Manuel), Quermen (<Carmen), Margárita et Margárito, Franciscón⁴⁹.

D'autres, sont des modifications non pas de noms propres mais de noms communs : Papanuel (< *Papá Noel*), Salterón (< *solterón*, ou *saltarín*...), Ordenes (inspiré probablement de prénoms féminins courants dans le milieu rural, comme *Dolores* ou *Remedios*).

Certains noms ou prénoms sont *impensables* en tant que tels ou du moins hautement improbables, et sont issus de l'imagination de l'écrivain, souvent à travers des procédés de composition lexicale ou de la création de mots-valises : Mariácida (=María+Acida), Elizabeth

⁴⁴ Même si le prénom « Floreal » est quelque peu daté ; on pense par exemple au chanteur de tango Floreal Ruiz (1916-1978).

⁴⁵ Ce qui est assez courant dans les milieux populaires en Amérique latine et au-delà.

⁴⁶ Dans ce cas il s'agit d'un prénom amérindien, celui d'un cacique *charrúa*.

⁴⁷ L'accent sur le « e » rend le nom difficilement prononçable, mais attire l'attention du lecteur sur ce nom de famille, palindrome imparfait du prénom « Pietro » (précédé d'un « F »).

⁴⁸ Transcription phonétique du toponyme *Ohio*.

⁴⁹ Il faut noter que si les diminutifs sont usuels dans la composition de *petits noms*, les augmentatifs sont assez rares.

(=Elisa+Isabel), Puesmendi (formé avec le mot « pues » et la terminaison *-mendi* très courante en Uruguay dans des familles d'origine basque) Urzulema (=Úrsula+Zulema), Aranzazú (« Arantzazu » est un toponyme basque ; mais le déplacement d'accent donne à ce prénom l'apparence d'un nom guaraní ou charrúa comme Abayubá, Senanqué, etc.).

Le caractère ludique du choix des noms est perceptible à travers le phénomène de contamination ou de série ; beaucoup de noms fonctionnent par paires : *Margárita* et *Margárito*, *Daniel* et *Dinur*, *Marúa* et *Marinal*, *Palomo Macho* et *Gaviota Parda*, *Puch* et *Repuch*, *Nury* et *Llony*, *Su Majestad Morgan* et *Su Merced Mófam*, *Flan* et *Orozmán*, *Franciscón* et ...

Mais la fabrication de noms peut aller plus loin que le simple duo, pour donner lieu à des séquences dans lesquelles plusieurs noms émanent d'un principe similaire comme dans le cas de *Franciscón*, *Felición Cambón* et *Felicioso Riverón*. Dans *Tarjeta...*, toute une série de personnages sont nommés à partir d'une même structure matricielle que l'on pourrait résumer ainsi : *María + de los (las)* suivi d'un nom au pluriel⁵⁰ + un nom de famille « courant ».

Voici, sous forme de tableau, et par ordre d'apparition, ces personnages :

	1^{er} prénom	2^e prénom	Nom de famille	Statut
1	María	de los Desenterrados	Fernández	Fille de (6), mère de (2) et sœur de (5)
2	María	de los Cromosomas	Martínez	Fille de (1)
3	María	de los Pythecantropus Erectus	Martínez	Tante de (1)
4	María	de los Desclasados	Ortiz	Domestique de la Maison Présidentielle
5	María	de los Miriápodos	Martínez	Sœur de (1)
6	María	de los Decapitados	García	Mère de (1)
7	María	del Yang Tse Kiang	Godoy	Professeure de Yoga de la Présidente

Comme le montre le tableau, c'est l'élément central, *d'appartenance* de ces différentes María qui est significatif : il renvoie à un thème récurrent chez Masliah, et particulièrement dans ce roman : celui des *morts-vivants*, ou des morts qui ne meurent pas, ou des morts dont le cadavre prend une existence parallèle à celui de l'individu, incarné parfois par la figure du vampire.

⁵⁰ Dans la religion catholique, cela renvoie au culté très répandu dans le monde hispanique et hispano-américain du culte marial, et aux différentes Vierges protectrices *ad hoc* (ainsi qu'aux noms adoptés par des femmes prenant le voile) : María de los Dolores, María de los Deseos, María de los Abandonados del Santísimo Sacramento, etc. Pour la première apparition des personnages, cf. *Tarjeta...* p. 87, 98, 91, 95, 113 et 129.

Ces termes nous éloignent de l’imaginaire chrétien pour nous plonger dans d’autres imaginaires, notamment

- celui de la mort et de l’horreur (*déterrés* et *décapités*) ;
- celui de la science (la biologie avec les *myriapodes*, la génétique avec les *chromosomes*, la paléontologie avec le *Pythecantropus Erectus*) ;
- celui de la politique et de la lutte des classes (avec les *déclassés*).

Quant au dernier personnage, María del Yang Tse Kiang Godoy (professeure de yoga de la Présidente de la République dans *Tarjeta...*), son nom semble être encore un *mot valise* composé à partir du nom du fleuve chinois *Yangtsé* et du mot « Kiang », désignant un âne sauvage des haut-plateaux tibétains.

On le voit, la populaire *loi des séries* préside parfois à la création de noms des personnages, avec une grande liberté et aussi l’utilisation *oulipienne* du principe combinatoire. Après un nom qui figure comme matrice, d’autres suivent et explorent différentes possibilités offertes par ce principe. Ainsi, la série évoquée ci-dessus s’élargit avec *Mario de las Informales* et donne lieu plus loin à un éclaircissement du narrateur :

no confundir [a María de los Desclasados] con María de las Otras Cosas Que Dijimos Antes (*Tarjeta...*, p. 92).

Noms et prénoms sont parfois interchangeables ; parfois il est impossible de savoir s’il s’agit de l’un ou l’autre : un personnage s’appelle Anafrank (en un seul mot), un autre Balabio José García -mais on l’appelle aussi García Balabio José-, un autre porte un prénom incertain (il est tantôt Burt, tantôt Kurt) ; le mari de Madame « Pintos de Stein » ne s’appelle pas « Stein », comme on pourrait s’y attendre, mais « de Pintos de Stein », puis « Estéin Epintos », comme si le narrateur transcrivait phonétiquement et fautivement son nom.

Le nom propre se révèle ainsi un matériau d’expérimentation extrêmement riche pour Masliah. Si l’emploi des majuscules est le signe qui permet au lecteur de savoir qu’il est face à un nom propre, les frontières restent parfois floues, aussi bien entre le nom propre et le reste du discours, qu’à l’intérieur même du nom. Ainsi, le protagoniste de *El Crucero...* est présenté dans l’incipit comme Simbad Geigy⁵¹, ce qui fait penser au lecteur que *Simbad* est son prénom et *Geigy* son nom de famille. Le narrateur l’appelle en utilisant les deux noms,

⁵¹ Même si l’ensemble est hautement improbable... Signalos que *Simbad Geigy* est une sorte de *nom valise* composé à partir de *Simbad* (=Sinbad le marin) et de *Ciba-Geigy* (laboratoire pharmaceutique), rapprochement permis par les ressemblances phonétiques entre *Simbad* et *Ciba* (rappelons qu’en espagnol du Rio de la Plata le « seseo » fait que les « s » et « c » se confondent). Le protagoniste d’*Ositos*, Paul Rimbó [qui porte le prénom de Verlaine et dont le nom est la transcription phonétique de celui de Rimbaud], identifié aussi comme Arthur Vesre, décide de changer son nom de famille par Simbad Geigy, lorsqu’il voit dans une pharmacie des boîtes de médicaments avec le nom dudit laboratoire (*Ositos*, p. 45).

voire l'un ou l'autre ; il faut arriver aux toutes dernières pages du roman pour que le lecteur apprenne de la bouche du personnage lui-même que *Simbad Geigy* est seulement son nom de famille :

[...] mi apellido es Geigy. Simbad Geigy. [...] Mi nombre es Peralta. (*El Crucero...*, p. 181).

L'identité du personnage n'a pas changé, mais la perception qu'en a le lecteur se trouve à ce moment modifiée ; habitué qu'il était à percevoir dans le syntagme *Simbad Geigy* un enchaînement classique *prénom+nom*⁵² il découvre que le prénom était jusqu'à ce moment absent ; qui plus est, le prénom qu'il découvre, *Peralta*, est normalement un nom de famille (contenant de plus un calembour : *pera alta*= menton haut).

On trouve également cet effacement des frontières à l'intérieur du nom chez d'autres personnages, comme *Monsieur Lafermeture* (dans *Tarjeta...*) et *Madama Yizmejiansborough* (dans *Signos*) : ici le prénom se confond avec l'appellation (déformée dans le deuxième cas, ce qui introduit une note comique supplémentaire car le terme « Madama » était autrefois utilisé pour désigner une tenancière de maison close). Quelque chose de semblable se produit avec *Herr Calcetín*, Ambassadeur de l'Afrique du Sud⁵³ et avec deux figures d'écrivain dans *El Crucero...* : *Su Majestad Morgan* et *Su Merced Mófán*. Le lecteur peut (doit ?) comprendre *Su Majestad* et *Su Merced* non pas comme des marqueurs de respect (assez anachroniques et décalés), mais tout simplement comme des prénoms. D'autant plus décalés que « Mofan » (sans accent), est la 3^e personne plurielle du verbe « mofarse » (=se moquer de).

Dans ce même roman, le lecteur a du mal à déterminer si dans le cas du Docteur San Nicolás Estévez, « San Nicolás » est le prénom ou s'il s'agit d'un nom de famille double (San Nicolás / Estévez) et le prénom serait à ce moment absent. Quant aux journalistes, correspondants (envoyés spéciaux) du narrateur dans *Tarjeta...*, leurs noms (*Palomo Macho* et *Parda Gaviota*) ouvrent aussi une série de questionnements : à nouveau les frontières nom/prénom sont, sinon abolies, au moins brouillées ; ces deux noms introduisent également la question du genre (masculin / féminin) et sa problématisation : tel est le cas de *Palomo Macho*, qui présente à la fois une sorte de redondance (car un *palomo* est un pigeon mâle, donc forcément *macho*) et une ambiguïté (*palomo* étant aussi un adjectif relatif à une jument ainsi qu'un qualificatif péjoratif qui s'applique aux homosexuels masculins).

⁵² Prénom et nom bien choisis en apparence, car Simbad, est comme le personnage des *Mille et une nuits*, un aventurier de la mer, et le soi-disant nom de famille renvoie à notre époque (le laboratoire pharmaceutique Ciba-Geigy) et à toutes les modifications que la chimie est en train de produire dans l'humanité.

⁵³ Dans *Tarjeta...* Rappelons qu'au moment de l'écriture de ce roman l'apartheid existait encore, d'où ce prénom à consonances germaniques qui rappelle chez le lecteur d'autres régimes totalitaires.

Pour certains prénoms, il est difficile de dire s'ils sont masculins ou féminins ; tel est le cas des prénoms suivants attribués à des personnages masculins : Zúrich Ojaio, Dinur, Flan, Elemer (*Historia...*), Netsu, Danose (*El Crucero...*), et féminins (Quermen, Marinal (*Historia...*)). Quant à Sacarías María Gutiérrez (*El lado...*, p. 162), devant un Tribunal, il corrige le Procureur qui l'appelle « María » ; de même Konrad Betty Zadura⁵⁴ (dans *El Crucero...*), se fâche quand un procureur l'appelle « Betty ». La « Señora de Scheck », qui devrait être la femme de Monsieur Scheck, explique que « Scheck » est son nom de famille à elle, et que (contrairement à la norme) c'est son mari qui a adopté ce nom pour lui. Danosek Ita, personnage masculin, est désigné par le narrateur comme « el señor Ita » (ce que l'on pourrait traduire par : *le demoiselle, *El Crucero...*, p. 187) ; et « Francine Atra », personnage féminin, porte un nom qui fonctionne comme calembour d'un personnage masculin (Franck Sinatra, *Servicio...*, p. 226). Parfois l'ambiguïté est introduite *via* un réseau connotatif, comme pour Judith de Crótalo (*Historia...*⁵⁵).

Le narrateur de *El lado...* transcrit un dialogue avec son psychanalyste qui illustre comment s'opère ce passage du nom commun au nom propre et vice versa :

- [doctor Vicepueyrredón] : « ¿[qué] significa Marta para usted?
- Es un mamífero. Creo que es parecido al castor.
- ¿Qué es lo que caracteriza al castor?
- No sé. ¿El ancho de la cola? [...]
- Hábleme de la cola de Marta –me dijo el doctor. (*El lado...*, p. 125, nous soulignons).

Les frontières s'estompent aussi entre le nom propre et ce à quoi il renvoie : ainsi, un personnage de *Tarjeta...*, qui est un canard, s'appelle *Donald Duck*⁵⁶ ; de même, un panneau annonce une conférence dans ces termes :

HOY
 CONFERENCIA DEL PROFESOR
 DOCTOR AROCENA SHOW
 SOBRE EL TEMA « EL PORVENIR DE
 LA GANADERIA EN NUESTRO PAIS »
 [...]⁵⁷

Impossible pour le lecteur de savoir où commence et où finit le nom : le conférencier est-il professeur et docteur ? (l'absence de la conjonction « y » entre les deux titres semble

⁵⁴ Dont le nom est par ailleurs un calembour : K.B.Zadura= cabeza dura (=tête de mule).

⁵⁵ Le serpent (*crótalo*=crotale) étant un symbole phallique.

⁵⁶ Le narrateur fournit par ailleurs cette précision : « es un pato, pero no tendría por qué serlo ».

⁵⁷ *Tarjeta...*, p. 176, les italiques sont à nous.

contredire cette hypothèse). Ou son prénom est *Doctor*⁵⁸ ? Quant à *Show* : s'agit-il d'un deuxième nom de famille ? Ou la conférence est-elle aussi un spectacle, un *show* (l'absence de ponctuation permettant plusieurs lectures) ?

* * *

Dans son *Cours de Linguistique Générale* Ferdinand de Saussure développe sa théorie sur le caractère arbitraire et immotivé du rapport entre le signifiant et le signifié. Cette théorie s'applique essentiellement aux *noms communs*. Or, en ce qui concerne le *nom propre*, Marc Wilmet rappelle qu'à la différence du nom commun, le nom propre est « un signe à signifié vide et disponible » qui, « [en] énoncé [...], se charge de sens grâce à une *opération de dénomination* ». La grande différence entre nom commun et nom propre est que le premier « associe un *signifiant* à un *signifié* [...] et le nom propre un *signifiant* à un *réfèrent*⁵⁹. Les noms propres se retrouvent donc quelque peu à part, « ils seraient à la fois plus 'arbitraires' [...] et moins 'arbitraires' [...] que les autres signes » (*idem*, p. 842). Le caractère arbitraire est perceptible, par exemple, dans le fait qu'il n'y a pas de déterminisme à priori entre un prénom et la personne à qui il appartient. Mais la « congruence référentielle » fait que

la liberté nominative, théoriquement absolue, encoure *de facto* plusieurs limitations : prescriptions légales [...], pesées culturelles et sociales (on ne baptise guère *Mukonkolo*, *Natsuki*, *Youssef*, *Joao*, *Assuncion*, *Giovanni*, *Natacha*, *Honorine* ou *Roxane* n'importe quel être de n'importe quel sexe à n'importe quelle époque et n'importe quel lieu), attrait ou rejet des prototypes [...] (*ibid.*, p. 840).

On voit tout le parti que tire Leo Masliah du nom propre, en faisant fi de cette « congruence » et en exploitant une forme de *liberté nominative* absolue, limitée non pas par les contraintes extérieures citées ci-dessus, mais par les contraintes tissées et détissées par le romancier lui-même. Ainsi, on trouve dans ses romans, des noms *motivés* et *nullement arbitraires* comme Enzo Fiquerico dans *El Crucero...* : son nom est presque un anagramme de « esquizofrénico » (schizophrène) et il convient parfaitement à ce personnage qui manifeste une dissociation de sa personnalité, puisqu'il est aussi Sebastopolian Scheck. De même, le nom de Danosek Ita qui semble un calembour fait à partir d'un refrain populaire et enfantin (*Santa Rita*, / *lo que se da no se quita*) se trouve ici motivé par la profession du

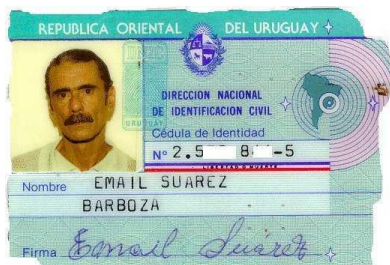
⁵⁸ Tout comme, dans ce même roman, le prénom de l'Ambassadeur d'Aïté (sic) est « Monsieur ». A l'inverse, un pharmacien dans *El Crucero...* porte le nom de famille « Doctoret ».

⁵⁹ Marc Wilmet, « Arbitraire du signe et nom propre », in *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 1988, Volume 7, p. 833-842, p. 838, en italiques dans le texte.

(disponible in : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cehm_0180-9997_1988_sup_7_1_2173, page consultée le 18/07/2013).

personnage (notaire) qui intervient pour valider des transactions comme achats, vente et donations. Le prénom *Manual* est lui aussi motivé car le personnage est un travailler manuel (*Historia...*).

A l'inverse, l'arbitraire le plus absolu (ou la liberté totale) semble être à l'origine de beaucoup de noms, qui peuvent paraître complètement invraisemblables. Or, il faut rappeler ici que la créativité uruguayenne concernant les prénoms est bien connue. Des listes circulent depuis longtemps avec des noms surprenants tirés du Registre d'État Civil, et depuis quelques décennies internet a accéléré ce processus. On se souvient d'un courriel qui a beaucoup circulé il y a quelques années, indiquant que les Uruguayens étaient les inventeurs de l'*e-mail* : on pouvait lire « El email es uruguayo » et le texte accompagnait l'image scannée d'un document d'identité au nom d'*Email Suárez Barboza* :



On peut lire à ce sujet les articles du journaliste uruguayen Leonardo Haberkorn (cf. son blog : <http://leonardohaberkorn.blogspot.fr>) qui a notamment documenté l'existence de plusieurs personnes prénommées « Hitler » en Uruguay, mais aussi l'existence de prénoms tout à fait *masliahnos* comme *Richard Nixon* Padrón Vega, *Hollibwood* Amuz, *Frankestein Fitzgerald* Mendoza, *Yonny Ausente* Barreto (cf. *Llony in Historia...*), *Mohamet Ali Benedetto* (cf. *Mojame Dalí in Tarjeta...*), *Sir Alester* Navarro (cf. *Herr Calcetín in Tarjeta...*). Ainsi que des combinaisons *prénom+nom* qui produisent des calembours cocasses comme *Tomás Leche* (littéralement : tu bois du lait), ou *Susana Oria* (=su zanahoria ; cf. *Memphis Orias* qui, malade, reçoit cette injonction d'une infirmière : « ¡Sana, Horias ! » (*La décima...*, p. 91)).

À travers ces exemples on voit que ces noms qui étaient épinglés et circulaient en raison de leur caractère exceptionnel, risible et a-normal, deviennent *normaux* (deviennent la norme) dans beaucoup de romans de Leo Masliah. Les messages qui circulent avec ces listes de noms (certains réels, d'autres inventés), disent ou sous-entendent que les parents qui ont donné de tels prénoms à leurs enfants sont des *abrutis*, des *ignorants*, etc. Or, dans les romans de Masliah ce jugement de valeur est complètement absent, le nom est un espace de totale liberté et les personnages qui le portent ne font jamais l'objet de moquerie de la part des autres.

Cette réflexion sur la norme et ses transgressions peut faire écho à la conception ludique d'Antonio Machado exprimée par son Juan de Mairena, suivant laquelle

- 1.^a Si toda excepción confirma la regla, una regla sin excepción sería una regla sin confirmar, de ningún modo una no-regla.
- 2.^a Una regla con excepciones, será siempre más firme que una regla sin excepciones, a la cual faltaría la excepción que la confirmase.
- 3.^a Tanto más regla será una regla cuanto más abundante en excepciones.
- 4.^a La regla ideal sólo contendría excepciones.⁶⁰

2.2. L'exercice de la description

« La longue tradition du réalisme psychologique, écrit M. Kundera, a créé quelques normes quasi inviolables » chez les romanciers, dont les deux premières sont

1. qu'« il faut donner le maximum d'informations sur un personnage ; sur son apparence physique, sur sa façon de parler et de se comporter », et
2. qu'« il faut faire connaître le passé d'un personnage, car c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent⁶¹ ».

Cette première « norme » fait de la description du personnage un passage presque obligé de tout roman, d'où l'importance du *portrait* du personnage romanesque, un portrait où tout est censé être significatif, rien n'est laissé au hasard, rien n'est gratuit. Le portrait comme espace textuel privilégié, a longuement été étudié par Philippe Hamon, qui fait remarquer qu'alors que le personnage est une « 'unité' sémiologique [...] beaucoup moins localisable, prélevable, séparable, beaucoup plus 'diffuse' » que sa description, celle-ci est « immédiatement perceptible à première lecture, [elle] se laisse en général facilement localiser, prélever, extraire, découper dans un énoncé [...] » ; d'où, conclut-il, son « statut littéraire privilégié », car elle est le « foyer de regroupement et de constitution du 'sens' du personnage », le « lieu où se fixe et se module dans la mémoire du lecteur l'*unité* du personnage [...] » (P. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 105, en italiques dans le texte).

En tant que figure obligée, la description d'un personnage donne lieu à une série d'« ordonnancements stéréotypés », comme par exemple « du physique au moral », « du haut jusqu'au bas » (pour les portraits physiques), etc. (*idem*, p. 139). Le portrait, on le voit, suppose donc toute une série de *contraintes* pour le romancier, liées à l'effet de réalité, à la

⁶⁰ Antonio Machado, Juan de Mairena. *Sentencias, Donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936**.

⁶¹ M. Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 47.

vraisemblance, à la cohérence interne du personnage, à la volonté de rendre le personnage plus proche et plus crédible, à la justification de telle ou telle attitude, etc.

Dans les romans de notre corpus, les portraits et descriptions des personnages sont des espaces textuels privilégiés où s'exerce la liberté de l'auteur par rapport à la fonction elle-même de la description, à sa place dans le roman et à sa composition interne. La fonction première du portrait dans le roman est de *hiérarchiser* les personnages : normalement, l'importance d'un personnage dans un roman peut se mesurer par une série de traits relatifs à sa description (importance quantitative et qualitative, éléments évaluateurs, etc.). Or, les descriptions de personnages chez Maslíah sont en général déconnectées de l'importance et du rôle du personnage. Pour la rhétorique classique,

[pour] qu'un portrait soit admissible en quelque ouvrage que ce soit, il faut d'abord que le lecteur le désire et l'attende, ce qui suppose que le personnage mérite les honneurs du portrait par son caractère, sa position, son influence sur les faits [...] ⁶².

Or, chez Maslíah, le portrait déroge à cette règle, tout d'abord parce qu'il n'est pas unique comme on pourrait s'y attendre ⁶³, mais accompagne certains personnages à chaque apparition. Cela arrive notamment (mais pas exclusivement) lorsque les personnages n'ont pas été nommés, et le portrait fonctionne alors comme un identificateur du personnage, avec la fonction normalement remplie par le nom. On trouve donc souvent ces descriptions dès l'apparition d'un personnage, à la manière des didascalies descriptives lors de l'entrée en scène d'un nouveau personnage dans une pièce de théâtre. Voyons en guise d'exemple quelques amorces descriptives dans *La décima...*, un roman qui se passe *en vase clos* (dans un avion) et qui permet aux personnages de se croiser à plusieurs reprises :

Era un individuo morocho, gordo [...] ; Era un hombre de aspecto bastante convencional [...] ; Era un hombre de aspecto normal [...] ; Era alto, fornido, tenía pobladas patillas [...] ⁶⁴

Nous avons volontairement gardé seulement le début de ces portraits, en enlevant la (ou les) chute(s) qui introduisent des aspects étranges, surprenants, difficilement imaginables, voire, nous y reviendrons, *irreprésentables*. On pourrait multiplier les exemples, tant ils sont récurrents dans ce roman et dans d'autres aussi. Cette présence du syntagme descriptif est doublement remarquable : d'une part, à cause de la *fréquence* avec laquelle ces descriptions

⁶² A. Baron, *De la Rhétorique*, cité in Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette supérieur, Paris, 1993, p. 23.

⁶³ La multiplication de portraits dans un roman, de façon générale, se justifie seulement lorsque le personnage change –mûrit, vieillit, s'embellit, se dégrade...– et le nouveau portrait vient donc apporter au lecteur ces nouvelles informations.

⁶⁴ *La décima...*, p. 68, 22, 32 et 41, nous soulignons.

aparaissent, beaucoup plus grande que dans la plupart des romans. Cela s'explique en partie par la surabondance de personnages chez Masliah, mais, deuxième aspect remarquable, ces portraits ne concernent pas toujours des nouveaux personnages. En effet, un procédé récurrent dans certains de ces romans consiste à donner les traits caractéristiques du personnage à chaque nouvelle apparition, de sorte que pour certains personnages le portrait apparaît deux, trois fois, voire plus. En voici un exemple tiré également de *La décima...* ; il s'agit des six apparitions d'un chauffeur d'ambulance qui surgit à chaque fois qu'il y a un malade ou un blessé et que l'on fait appel à un médecin :

1) Entonces entró al cubículo un hombre alto, fornido, de pobladas patillas y vestido con una campera de raso magenta. Tenía puesta una gorra con una visera vencida que le caía sobre el rostro, ocultándose por completo.

2) Un hombre se levantó de su asiento. Era alto, fornido, tenía pobladas patillas y vestía una campera de raso magenta. Llevaba, además, una gorra con una visera vencida que le caía sobre el rostro, ocultándose por completo.

3) Un hombre se levantó de su asiento y corrió hasta allí. Era alto, fornido, tenía pobladas patillas y vestía una campera de raso magenta. Llevaba, además, una gorra con una visera vencida que le caía sobre el rostro, ocultándose por completo.

4) Un hombre se levantó de su asiento. Era alto, fornido, tenía pobladas patillas y vestía una campera de raso magenta. Llevaba, además, una gorra de las de visera, pero que tal vez por un deterioro de las costuras había perdido ese adminículo.

5) Un súbito y momentáneo descenso del nivel del mar le reveló el aspecto del individuo: era alto y fornido, tenía pobladas patillas y vestía una campera de raso magenta. Llevaba además, sobre la cabeza, una rara especie de boina.

6) De una de las camas del fondo se levantó un hombre alto y fornido, que tenía patillas completamente desérticas y llevaba sobre la cabeza una boina común y corriente, aunque desprovista del habitual piripicho del medio.⁶⁵

Comme on le voit, après la première description, les deux suivantes n'apportent aucun élément nouveau et ne se justifient pas vraiment d'un point de vue narratif ; le narrateur aurait pu simplement désigner le personnage comme *l'ambulancier* s'il avait décidé d'appliquer à son texte le principe d'économie. On remarque que dans ces trois premières occurrences, se répètent les mêmes éléments physiques (grande taille, robustesse, favoris) et vestimentaires (blouson, béret). Le portrait présente sans doute des éléments étranges, mais il respecte l'ordonnancement canonique du portrait, en allant *du général au particulier* et *du physique au vestimentaire*. On pourrait alors se demander : quelle est la fonction de ce portrait à répétition ? S'agit-il d'un défi aux théories structuralistes du récit qui considèrent que tout est signe et que tout fait sens ? Nous ne le pensons pas. Ce portrait qui se répète de façon apparemment gratuite remplit à notre avis plusieurs fonctions : il introduit un *comique de*

⁶⁵ *La décima...*, p. 29, 41, 58, 67, 77 et 85 respectivement, nous soulignons.

répétition bien connu ; il fonctionne sur le plan méta-discursif comme une mise en évidence du procédé descriptif ; et enfin, il peut avoir aussi une valeur narrative. Le cas de l'ambulancier est intéressant de ce dernier point de vue, car dans les trois occurrences suivantes (4-6) on trouve à la fois des constantes et des variantes : certains éléments du portrait restent stables (la taille, la carrure, le blouson), alors que d'autres subissent des altérations :

- les favoris vont successivement « despoblarse » et « poblarse »⁶⁶ ;
- la casquette quant à elle, subit une dégradation, annoncée dès la première apparition du personnage (« visera vencida ») mais effective dès la 4^e occurrence, avec la perte de la visière qui la transforme ensuite en « étrange béret » puis en « béret tout à fait banal » mais sans le bouton que l'on trouve généralement au-dessus.

Ces *métamorphoses* de la casquette annoncent métonymiquement la dégradation du personnage lui-même, comme une sorte de vieillissement accéléré : on passe de l'ambulancier dynamique, fort et entreprenant, avec sa *casquette* (élément vestimentaire typique des jeunes), au malade (sur un lit d'hôpital) puis, peut-être, à un survivant, voire à un mort-vivant muni d'un simple *béret* (élément vestimentaire typique des personnes âgées).

Ce premier exemple nous a permis de voir comment Masliah se sert à contre-courant du portrait. Mais au-delà de leur place dans le roman et de leur organisation interne, il convient d'analyser les descriptions en elles-mêmes, car elles sont porteuses de beaucoup d'informations sur les personnages et sur leurs actions.

Dans *Poétique du roman*, Vincent Jouve dénombre quatre domaines privilégiés du portrait : le corps, l'habit, la psychologie, la biographie (V. Jouve, *Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 85-87). De ces quatre domaines, les portraits de Leo Masliah privilégient de toute évidence les deux premiers, et négligent (ou ignorent complètement) les deux derniers. En effet :

- il n'y a pas de *psychologie* des personnages chez Masliah, même s'il y a parfois de la *psychiatrie*. Ce choix de *dépsychologiser* les personnages est un trait majeur de ces romans. Comme le fait remarquer V. Jouve, dans le roman traditionnel, le portrait psychologique permet de « [construire], de façon privilégiée, la relation du lecteur aux êtres romanesques », de « créer un lien affectif entre le personnage et le lecteur », de sorte que ce portrait

⁶⁶ Le narrateur joue avec la polysémie de l'adjectif « poblado » : pour des pilosités (favoris, sourcils...) cela veut dire, nous l'avons vu, « touffues » et le contraire serait donc *ralas* (=dégarnies). Mais « poblado » veut dire aussi « peuplé », « habité » et, de ce fait, des « favoris peuplés » s'échapperont des *habitants* qui vont donc les dépeupler puis les repeupler.

« suscitera, selon les cas, admiration, pitié ou mépris » (*idem*, p. 85-86). Autant dire que, dans les romans de Masliah, le lien qui se crée entre lecteur et personnage est d'une autre nature : il n'y a pas d'*identification* au sens traditionnel du terme, on ne compatit pas avec le personnage, on ne vit pas ses aventures par procuration. Les personnages eux-mêmes manifestent leurs sentiments d'une façon qui inhibe toute logique psychologique, car leurs sentiments –tendresse, amitié, haine, etc. – sont instables, changeants, voire réversibles. Le lecteur n'a pas le temps, finalement, de s'identifier à eux ; mais tout en restant étranger, une forme d'empathie est possible, et ce que les personnages vivent, pensent, expriment, font, laisse son empreinte sur le lecteur, notamment sur son propre vécu, et notamment sur ce qu'il fait avec sa (part de) liberté ;

- quant aux données biographiques des personnages, elles sont extrêmement ténues : d'une part, parce qu'il n'y a guère de passé du personnage *hors texte*, pas d'existence du personnage en amont de son apparition dans le roman⁶⁷ ; d'autre part parce que les relations de famille (mari-femme ; mère-enfant ; etc.) sont très fragiles dans ces romans, elles peuvent se modifier ou disparaître en un clin d'œil -sans aucun dramatisme par ailleurs.

Le portrait est donc avant tout *physique* et *vestimentaire*, mais c'est là que l'on trouve aussi les traits les plus saillants de l'écriture de Masliah : inventivité, rejet du réalisme plat, hybridation, goût pour le paradoxe, etc. Nous pouvons dire sans risquer de nous tromper qu'il n'y a pas un seul portrait (physique et / ou vestimentaire) présentant un être *normal* ou, disons plutôt, *standard*. Comme pour les noms, Masliah fait le choix de l'exceptionnel, voire de ce que l'on qualifie souvent d'*impensable* (et qu'il arrive néanmoins à penser, à concevoir). Nous sommes tour à tour dans un imaginaire issu du *Livre des êtres imaginaires* de J. L. Borges, de la science-fiction et du fantastique d'un Tolkien, des films d'horreur (morts-vivants...), de la Bande Dessinée (d'un Leo, par exemple), de la peinture de Bosch, de la prose de Kafka, etc. ; la particularité de Masliah étant que ces êtres étranges côtoient sans surprise (en tout cas, sans réaction de surprise de la part des autres personnages et/ou du narrateur) d'autres personnages, a priori *normaux* (puisqu'ils n'ont fait l'objet d'aucune description), et vivent sans encombre dans un univers qui est très proche de celui du lecteur.

⁶⁷ Sauf pour quelques personnages qui se promènent d'un livre à autre, comme Simbad Geigy ; mais même dans ces cas-là, il n'y a pas véritablement d'accumulation d'expériences, le personnage ne s'« enrichit » pas en fonction de ses actions passées.

2.2.1. Le physique d(u)rôle

Si description il y a donc, elle sera toujours *a-normale* (hors normes) : (d)écrire l'immédiatement visible, le banal, la surface du monde que tout un chacun peut percevoir, semble n'avoir aucun intérêt pour l'auteur. Car qui dit *normes*, dit *contraintes imposées*, dit *entraves à la liberté*, et cela ne fait pas partie du programme narratif de Masliah. Il nous le rappelle à sa façon, quand il propose parfois le portrait d'un être dit *normal*, *conventionnel*, mais le fait de façon parodique et burlesque, en jouant sur les mots :

Era un hombre de aspecto bastante convencional, pero en el sentido de los temas tratados por la Convención de Ginebra. (*La décima...*, p. 22, nous soulignons).

Era un hombre de aspecto normal, pero de acuerdo a la norma NTSC⁶⁸. (*La décima...*, p. 32, nous soulignons).

Ou, à propos d'un autre personnage, qui avait

una cabeza humana común y prosaica, que de haber motivado algunos versos, los habría inspirado satíricos. (*Servicio...*, p. 262, nous soulignons).

Dans les deux premiers exemples, c'est la polysémie des mots « normal » et « convencional », ou plus précisément le fait que ces mots peuvent être utilisés dans des registres différents ; cela est en partie valable pour ce dernier exemple, même si le procédé est légèrement différent : dans l'expression lexicalisée *común et corriente* (=banal, quelconque), le deuxième terme est remplacé par un synonyme (*prosaico* = terre-à-terre) qui ensuite est pris dans son sens premier (=prosaïque), c'est-à-dire comme antonyme de *poético*. Enfin, cette normalité (dans le sens de *banalité*) est mise en avant par le texte comme quelque chose digne de moquerie. C'est que la « normalité » détonne dans cet univers de l'étrange et du paradoxal.

Le degré zéro de l'a-normalité chez Masliah est la *bizarrierie*, la présence d'un détail physique (ou vestimentaire, nous le verrons plus loin) qui détonne : il en est ainsi de « la mujer fornida y calva que se encontraba tras el mostrador⁶⁹ » ; du « cincuentón de rostro ajado, delgado de torso y hombros, pero panzón⁷⁰ » ; de cet homme avec « una papada que le eclipsaba su propio cuello » ; de cet autre, courbé dans une direction improbable (« muy alto y un poco encorvado, pero no hacia adelante, sino hacia atrás », *La décima...*, p. 68 et p. 15).

⁶⁸ La norme NTSC est le système de codage des vidéos et DVD nord-américain, présent aussi dans la zone sud-américaine.

⁶⁹ *Ositos*, p. 125. « Fornido » et « calvo » sont des qualificatifs courants dans un portrait masculin.

⁷⁰ *Estatutos*, p. 29. Ici, ce qui détonne est le qualificatif « delgado » (maigre, fin) appliqué de façon inhabituelle au « torso » et aux épaules, et le contraste entre cette maigreur dans la partie supérieure et le gros ventre.

Cette étrangeté peut relever parfois non pas tant du personnage mais de la description elle-même, et notamment du lexique. Ainsi, quand Memphis Horias est présenté comme : « un pasajero delgado y oblongo » (*La décima...*, p. 2, nous soulignons), le fait d'être « oblong » (plus long que large) est, on peut dire, un trait propre à la plupart des êtres humains, sauf exception (des personnes extrêmement obèses par exemple). Or, le terme en lui-même ne s'applique pas à des personnes mais à des *objets*, et prend en compte deux (et non trois) dimensions. De ce fait, le qualificatif introduit une étrangeté, une *déshumanisation* du personnage, et force le lecteur à s'arrêter sur ce terme qui fait *obstacle* à la lecture.

On trouve le même effet lorsqu'un personnage est décrit comme « mofletudo, rubio, alto y cóncavo » (*Ositos*, p. 60). Ici, deux mots attirent l'attention du lecteur : *mofletudo* (car le terme est très péninsulaire, absent dans l'espagnol *rioplatense* -qui lui préfère celui de « cachetudo»), et *cóncavo* (=concave), terme qui, comme *oblongo*, s'applique à des objets, et comporte l'idée de *sphérique*, *creux*, difficilement applicable à un humain. Ces bizarreries physiques peuvent être plus importantes : ainsi on trouvera toutes sortes d'altérations anatomiques. Par exemple, le handicap :

Era un homúnculo con una musculatura proverbial; parecía un levantador de pesas, [...] [pero] no tenía brazos. (*La décima...*, p. 76).

Ou des déformations grotesques, qui peuvent conduire à la monstruosité :

[...] era calvo, y su cráneo era perfectamente chato, como una meseta que se elevaba apenas uno o dos milímetros por encima de las cejas: el individuo no tenía frente. (*La décima...*, p. 44).

Ou encore :

«No tenía boca, y sus ojos estaban en el suelo, junto a sus pantuflas. Su nariz se había desarrollado hasta el punto de constituir una réplica casi exacta del Moisés de Miguel Angel, en tamaño natural. (*La décima...*, p. 91, nous soulignons).

Dans ce portrait, on peine à identifier un visage, puisque les altérations subies sont tellement nombreuses (absence de bouche et d'yeux, nez gigantesque et sculpté) que si le lecteur tente de se le représenter, il verra probablement toute autre chose qu'un visage.

Certaines excroissances physiques sont parfois des manifestations du désir, comme chez l'« empereur » qui cache sous son manteau impérial

« una colección de penes de las más variadas formas y tamaños, que colgaban de distintos puntos de su abdomen. » (*Servicio...*, p. 190).

Les déformations monstrueuses passent parfois par des procédés d'*inversion* ou d'*échange*, comme chez ce surveillant qui

No llevaba calzoncillo, de modo que su trasero y su aparato genital quedaban a la vista, quizá con el fin de exhibir la originalidad de su constitución, ya que Brian tenía los genitales atrás y el culo adelante. (*Ositos*, p. 22, nous soulignons).

Il en va de même pour cette femme « de piernas cortas y delgadas como brazos, y brazo largos y gruesos como piernas » (*Ositos*, p. 27), ou pour cet homme dont le menton se trouve « sur le maxillaire supérieur » (*Ositos*, p. 114).

La femme de « pómulos entrantes » (*Ositos*, p. 142) surprend le lecteur car le narrateur prend à contrepied un stéréotype de langage (« pómulos salientes ») pour créer une image vraisemblable (celle d'une femme aux *joues creuses*, si l'on veut) mais qui perd de sa *réalité* par la présence du mot « entrante », qui désigne en creux le stéréotype et fait perdre toute présence réelle à l'image⁷¹.

La difformité peut provenir aussi d'une absence de *symétrie*, comme chez cet homme dont le narrateur nous dit qu'il est gaucher et que

« no le queda otro remedio que serlo, puesto que sus dos manos son izquierdas. » (*Ositos*, p. 114).

Ces exemples mettent en avant un procédé récurrent chez Masliah, celui de l'*échange*, consistant à *prendre X à la place de Y*⁷², ce qui permet de nombreux jeux de duplication ou dédoublement (avec les deux enfants O'Hara et O'Herlihy, par exemple : malgré le fait qu'ils ne se ressemblent pas, personne ne peut les distinguer l'un de l'autre –pas même le narrateur et... eux-mêmes⁷³).

Les paradoxes sont fréquents, et le principe logique de non-contradiction est souvent mis à mal : un homme est à la fois *morocho* et *lampiño* (*La décima...*, p. 68) ; le pharmacien est « un gigantesco enano calvo » (*Ositos*, p. 43) ; un autre personnage est un « gigantesco enano de rasgos mogólicos, muy bien parecido » (*Servicio...*, p. 81) ; une voix est à la fois *punzante* et *débil de intensidad* (*Ositos*, p. 49) ; etc. Néanmoins, à regarder de plus près certaines de ces descriptions, on se rend compte que ces contradictions peuvent être résolues, et que l'étrangeté réside plus dans l'énoncé que dans son objet. Ainsi, un « gigantesque nain » est, tout simplement, un individu de taille normale...

On retrouve dans certaines descriptions de corps monstrueux, des procédés qui se rapprochent de ceux de Hans Bellmer avec ses poupées, grâce auxquels on explore les

⁷¹ Dans *Servicio de habitación* on trouve une autre exploitation du syntagme « pómulos salientes » dans une description : « [...] una muchacha con un pómulos saliente y otro que quizá no había terminado de salir, porque no estaba. » (*Servicio...*, p. 106-107).

⁷² On retrouve ce procédé de façon exemplaire dans la nouvelle « Cambio de cabezas », mais aussi dans bien d'autres textes.

⁷³ « Es que nosotros nunca sabemos bien cuál de nosotros es uno y cuál es el otro », dit l'un d'eux (*Servicio...*, p. 52).

frontières entre l'humain et l'inhumain, entre le masculin et le féminin, entre le jeune et le vieux ; où on fragmente le corps, on élimine certaines parties et/ou on en multiplie d'autres (comme les seins), etc. Les déformations du corps peuvent être aussi des *améliorations*, dans le sens de ce *corps performant* qui est devenu un élément central de nos sociétés postmodernes (cf. les *corps extrêmes* dont parle David Le Breton) ; ainsi, l'« empereur » a une bouche

munida no solamente de lengua y dientes, sino también de cuchillos, sierras, serruchos, cizallas y pinzas. (*Servicio...*, p. 83)

ce qui lui permet de s'en servir comme d'une véritable arme.

Mais les *monstres* de Masliah ne produisent pas l'effet que l'on attendrait dans un roman d'horreur, fantastique, etc. Ils ne sont pas, comme l'indique l'étymologie de ce terme, des *prodiges* ou des *miracles*. Ils ne sont pas *exceptionnels*, comme les personnages de *Frankenstein* de Mary Shelley, *l'Elephant Man* de David Lynch, le *E.T.* de S. Spielberg, le *Sleepy Hollow* ou le *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton (cinéaste avec lequel l'imaginaire de Masliah entretient des liens) ; il ne s'agit pas d'êtres *adorés* ou au contraire *stigmatisés* en raison de leur différence, ils ne sont pas mis à l'écart mais continuent de mener leur existence dans ce monde comme si de rien n'était. La *monstruosité* n'est censé produire aucune réaction de quelque sorte que ce soit, ni chez les narrateurs, ni chez les personnages, ni même chez le lecteur : ni peur, ni dégoût, ni fascination, rien. Cela ne veut pas dire que cette monstruosité soit *non agissante*, purement *décorative*. Deux exemples pourraient illustrer ce propos :

- dans *Servicio...* apparaît dans l'ascenseur une femme dont le trait majeur est « la protuberante extremidad de su nariz », qui lui donne « el aspecto de un ancla » ; la suite du roman va rendre opératoire cette image : « su nariz empezó a alargarse prodigiosamente, hasta que mediante un golpe fuerte y seco se ancló en el piso del ascensor. » (*Servicio...*, p. 54 et 64, nous soulignons) ;

- dans *Estatutos*, la métamorphose qui se produit chez le narrateur-personnage, produit des effets. Il perd sa « coquille humanoïde » (*Estatutos*, p. 37) et devient une sorte de machine monstrueuse qui, comme dans un scénario catastrophe, détruit tout sur son passage :

Empecé a caminar y me di cuenta de que había cambiado, tanto de forma como de tamaño. Me había vuelto redondo, y me desplazaba rodando y apoyándome cada tercio de vuelta sobre un miembro de los tres que tenía, y que salían como rayos de un centro en el que, según creo, estaba mi cabeza. [...] La gente huía de mí, y a veces salía de mi boca una especie de máquina trituradora que se cernía sobre alguien y lo hacía papilla, incorporándolo a mi organismo de un modo extremadamente placentero. (*Estatutos*, p. 36).

Mais nous sommes là dans la parodie, et ce monstre qui avale tout sur son passage devient risible lorsqu'il raconte que la partie la plus savoureuse de ses victimes c'étaient les cheveux, ou lorsqu'il entre dans un supermarché et mange non seulement des personnes mais « des produits de ménage, des jus de fruit et des emballages tetrabrik » (*Estatutos*, p. 36).

Les difformités des personnages relèvent aussi bien du visible que de l'invisible, puisque le narrateur se sert parfois de son omniscience pour révéler à son lecteur des traits normalement non perceptibles : tel est le cas de cet « hominidé » « de estómago prominente e hígado deprimido » (*Ositos*, p. 27), de cette femme « de cabello desteñido y vuelto a teñir » (*Ositos*, p. 172) ; de cette femme qui « parecía carecer de huesos, aunque su carne era lo suficientemente firme como para mantener estable su conformación » (*Servicio...*, p. 146) ; de cette « mano negruzca, cubierta por un guante blanco » (*Servicio...*, p. 253) ; de deux transporteurs qui, d'après le narrateur, « n'étaient pas identiques » car

Uno [...] tenía la pija cortita y muy gorda, mientras que el otro la tenía finita y larga. » (*El lado...*, p. 142).

L'invisible qui parfois devient visible renvoie souvent à la maladie ou à la mort ; des personnages à la lisière de ces deux réalités apparaissent parfois, telle cette femme présentée comme

Un verdadero fósil viviente. [...] [Casi] toda la carne de las orejas se le había caído y por los agujeros de los oídos afloraban jirones de tejido necrosado. (*El lado...*, p. 129).

Ou cet homme dont

El short [...] estaba completamente agusanado y dejaba entrever algunas imágenes de un aparato genital atacado por miríadas de enfermedades cutáneas y transcutáneas. (*Ositos*, p. 167).

Ou cette petite fille qui semble issue d'un récit fantastique proche du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde :

Al ver su imagen reflejada en la vitrina del local, la niña advirtió que su aspecto era el de una mujer mayor, casi anciana. Su piel se había secado y en ella habían proliferado verdaderos ejércitos de arrugas y verrugas distribuidas por su superficie sin ningún criterio estético. (*Ositos*, p. 33).

L'étrangeté, bizarrerie ou monstruosité est produite parfois par le rapprochement d'éléments disparates, dans la lignée d'un Lautréamont ou de l'image surréaliste théorisée par A. Breton dans le *Second Manifeste du Surréalisme* : ainsi en est-il du visage de cet homme qui « parecía un tulipán, pero estaba incrustada [la cara] en una cabeza con forma de perfecto

crisantemo. » (*La décima...*, p. 95) ; ou de cette femme « con cráneo de mayólica⁷⁴ » (*Ositos*, p. 142).

De même, le rapprochement de registres de langue différents peut générer l'étrangeté des portraits proposés ; le narrateur fait parfois appel à la science : un personnage a une « cabeza periforme » (*Ositos*, p.71) ; à propos d'un autre, on apprend que

Su cara era cuadrada, pero estaba incrustada en una cabeza casi esférica, de diámetro notoriamente inferior a la diagonal del cuadrado de la cara⁷⁵ ».

Les approximations numériques pour donner l'âge d'un personnage (du type *il devait avoir la quarantaine*) sont très souvent loufoques, et à chaque fois mettent en avant l'hypocrisie des romans traditionnels, qui abondent dans ce type d'imprécisions volontaires. Chez Masliah, les approximations sont à la fois imprécises et précises : « hombre de unos noventa y cinco años » (*La décima...*, p. 15) ; « Era una mujer de unos treinta y seis años » (*La décima...*, p. 16) ; « Debía tener unos noventa y cuatro años » (*Ositos*, p. 60).

L'utilisation, jusqu'à l'excès, du langage mathématique produit l'effet contraire censé produire par cette science exacte :

Era casi un veinte por ciento más bella que cualquier mujer cuya belleza fuera igual al promedio de las bellezas de Selma y de la vendedora. (*Ositos*, p. 18).

2.2.2. L'habit ne fait pas le moine

Dans la vie, le vêtement répond à deux fonctions distinctes :

- l'une pratique : protéger des agressions extérieures (climatiques, mécaniques, de l'environnement, etc.) ;
- l'autre symbolique et sociale : le vêtement « [permet] de se conformer à ses semblables », de s'identifier (en suivant telle ou telle mode, en marquant son appartenance à une classe sociale, à une classe d'âge, à un groupe ethnique ou religieux, à un milieu socio-culturel, etc.) « ou de s'en distinguer⁷⁶ » (en se forgeant une identité vestimentaire propre : choix des couleurs, des matières, des accessoires, etc.).

Dans la littérature, le fait que le vêtement soit un langage symbolique est bien entendu extrêmement utile aux romanciers : « le portrait vestimentaire [...] renseigne non seulement

⁷⁴ La majolique est une faïence émaillée bien connue dans le monde hispanique.

⁷⁵ *La décima...*, p. 76. On peut dire que Masliah réussit ici, dans le cadre de la description, la *quadrature du cercle* !

⁷⁶ Caroline Lebrun, « Fonctions métaphorique et métonymique du vêtement », *Adolescence*3/2005 (no 53), p. 613-626. URL : www.cairn.info/revue-adolescence-2005-3-page-613.htm. (page consultée le 22/07/2013).

sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sur sa relation au paraître⁷⁷. » Le vêtement permet de cacher le corps (et par là renvoie à la question de la pudeur, de ce qu'une société accepte de montrer, etc.) mais aussi de le mettre en valeur, de suggérer ses formes, d'attirer, de générer du désir, etc.

Chez Masliah, l'*étrangeté* est un trait récurrent des descriptions vestimentaires ; celle-ci provient soit du choix de vêtements inhabituels quant à la forme, couleur, matière, etc., soit de la présentation qu'en fait le narrateur, soit aux deux. Souvent la description commence de façon classique, comme celle de cet homme

de aspecto afable y bonachón, vestido con una gabardina escocesa [...]

mais la suite du portrait introduit des éléments incongrus, ici l'écart de taille entre le vêtement et la personne qui le porte :

[...] que le quedaba demasiado grande, cubriendo completamente sus manos y sus pies. [...] ⁷⁸

Et ce glissement du normal ou courant vers l'exceptionnel, peut se poursuivre ou s'approfondir, comme c'est le cas ici aussi :

[...] Además, tenía el cuello y también parte del mentón envueltos en una gruesa bufanda lapona. (*La décima...*, p. 28)

Dans lequel la surprise provient surtout de l'adjectif « lapona », qui est à la fois très précis mais passablement énigmatique pour le commun des lecteurs⁷⁹.

Dans ce même roman, le notaire Memphis Orias est toujours habillé avec « un traje a cuadros color ámbar separados por rayas negras » (*La décima...*, p. 2, 18, 22, 41...). Si le modèle et les couleurs du complet peuvent paraître quelque peu *excentriques* pour un notaire, c'est surtout le choix du terme « ámbar » qui détonne ici, car c'est à la fois très précis et très inhabituel (en tant que désignation d'une couleur, le terme est usuel pour des yeux, des lumières, etc., mais pas pour des tissus).

Cette étrangeté peut rendre les vêtements peu pratiques –le critère de praticité n'étant pas, semble-t-il, un élément dans le choix vestimentaire des personnages⁸⁰–, et donner au personnage une allure bizarre, souvent déconcertante, parfois inquiétante⁸¹ voire ridicule :

⁷⁷ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit. p. 85.

⁷⁸ *La décima...*, p. 28. À l'inverse, on découvre ailleurs « un hombre grande, ataviado con un traje deportivo chico » (*Servicio...*, p. 184).

⁷⁹ Et peut-être ne renvoyant à rien, car nous ne pouvons pas affirmer que les Lapons portent (ou pas) des écharpes...

Era un hombre calvo, de estatura descomunal y vestido únicamente con una camiseta y un short. Pero ¡qué camiseta y qué short! La camiseta era de napa, con incrustaciones de lapacho que le daban un exquisito aire rústico. El short, en cambio, estaba completamente apollillado y dejaba entrever algunas imágenes de un aparato genital atacado por miríadas de enfermedades cutáneas y subcutáneas. (*La décima...*, p. 38).

Le *message* délivré par les habits de cet homme sont nombreux et en apparence contradictoires : si au début nous sommes face à un personnage plutôt sportif –ce qui est confirmé par sa fonction de surveillant–, la description du t-shirt introduit au niveau de la matière d’abord un élément *inhabituel* (le t-shirt est en cuir souple) mais encore *envisageable*, puis un élément difficilement concevable (des « incrustations de lapacho », arbre typique américain). L’exclamation du narrateur avait déjà annoncé l’exceptionnalité de l’*ensemble*, mais ce que la description détaillée montre est une dichotomie entre le haut et le bas, car à la richesse du haut répond la pauvreté du bas (le *short* littéralement *miteux*). A la fin de ce portrait, le lecteur est face à un paradoxe ; il peut se dire qu’il s’agit simplement de *non sens*, ou il peut éventuellement essayer de le résoudre. S’il le faisait, il pourrait par exemple remarquer tout d’abord que la construction de ce portrait est tout à fait classique et qu’il nous présente un individu en *deux temps* : dans sa partie supérieure, il s’agit d’un homme fort, richement habillé et en pleine santé, alors que dans sa partie inférieure c’est un homme pauvre, malade et atteint dans sa virilité. Ce portrait pourrait être ainsi perçu comme la juxtaposition de deux portraits d’un même individu séparés par le temps, comme si on collait le haut et le bas de deux photographies d’une même personne prises à quelques décennies de distance.

Ce caractère composite ou hétérogène du portrait prend d’autres formes, comme chez Simbad Geigy Peralta dont les habits (tout comme le nom) juxtaposent des éléments occidentaux et orientaux :

Su camisa, su suéter y su pantalón, así como sus zapatos, estaban cortados más o menos a la moda occidental, pero su cabeza estaba cubierta por un turbante del color de las flores del jacarandá aunque en algunos segmentos la tela tenía nítidos reflejos lilas⁸².

⁸⁰ Voici un exemple de vêtement peu pratique : « un élégante traje deportivo que incluía raquetas de tenis, un esquí, pelota vasca y otros accesorios característicos de ese tipo de vestimenta. » (*Servicio...*, p. 115, nous soulignons).

⁸¹ Comme ce coiffeur qui « tenía los ojos hundidos en la tela de una visera verde que de su cara solamente permitía ver la boca semidesdentada y una curiosa especie de labio vaginal, que le colgaba del frenillo. » (*Servicio...*, p. 141). Au lecteur d’imaginer si ce que la casquette cache du visage est plus horrible encore que ce que l’on voit, ou si c’est le contraire...

⁸² La juxtaposition est riche de connotations, car le « turban », attribut *oriental* (*La décima...*, p. 2) a la couleur de la fleur du *jacarandá*, arbre natif de la République *orientale* de l’Uruguay.

Ici ce ne sont pas deux temps qui coexistent, mais deux espaces ; néanmoins, le temps laissera sa trace de façon inéluctable sur cet accessoire vestimentaire. En effet, au gré de l'apparition de ce personnage dans le roman, on constate la dégradation du turban (utilisé à un moment pour bâillonner un autre personnage) qui se dénature même :

un hombre que tenía puesto en la cabeza, a modo de turbante, un maltrecho harapo del color de las flores del jacarandá, aunque en algunos segmentos el trapo tenía nítidos reflejos lilas. (*La décima...*, p. 39, nous soulignons).

Puis, naufragé, le personnage retrouve un autre homme qui s'intéresse à son couvre-chef, mais le confond avec une écharpe, ce qui conduit le personnage à faire cette précision :

« No es una echarpe, es un turbante. O mejor dicho era un turbante. » (*La décima...*, p. 73, nous soulignons).

Un peu plus tard, toujours plongé dans l'eau de mer, il constate qu'il a froid :

Estaba [...] desabrigado: alguna ola se había llevado su turbante, o lo que quedaba de lo que fuese que había tenido antes en la cabeza. (*La décima...*, p. 89, nous soulignons).

Il récupère alors le foulard⁸³ d'un poisson qu'il met sur sa tête en guise de turban ; voilà pourquoi à partir de ce moment, le narrateur présente Simbad Geigy comme un homme

[...] que tenía la cabeza envuelta con una especie de golilla de color morado. (*La décima...*, p. 89).

Hospitalisé suite à l'accident, il a perdu la mémoire, il ne connaît plus son nom⁸⁴ et le narrateur semble l'ignorer aussi puisqu'il l'appelle dorénavant « el hombre de la golilla ». On retrouve une dernière fois le personnage qui attend sont tour pour être servi dans une pharmacie :

[...] llevaba atada a la cabeza una especie de vieja golilla desteñida (*La décima...*, p. 102, nous soulignons).

Le vêtement a donc une *vie* (et surtout une *durée de vie*) tout comme les personnages, et naturellement lorsque les personnages meurent et qu'on les retrouve en tant que cadavres, ils portent un « linceul », seule chose par ailleurs qui les distingue de leur apparence en tant que vivants :

–Antes de llevarte un solo perno de alguno de estos coches, vas a tener que pasar por sobre mi cadáver.

–Dónde está –intervino Ciclamatus.

–Aquí –dijo, saliendo de las sombras, un hombre idéntico al del overall, salvo que en vez de overall, vestía una mortaja.

–¿Usted es el cadáver de este señor? –le preguntó el chofer.

⁸³ « la golilla » : c'est le foulard typique du *gaucho*.

⁸⁴ Il dit s'appeler « Ron Miló » qui est à une lettre près (le *d*) l'anagramme de *dormilón*.

–Por supuesto. Puedo mostrarle mi acta de defunción, si es necesario. (*La décima...*, p. 70).

Le roman joue également beaucoup avec le rôle social du vêtement, marqueur d'identité socio-professionnelle du personnage et élément de hiérarchisation. Dans *Servicio...*, on croise souvent à la sortie de l'ascenseur un personnage habillé à la façon d'un moine (« un hombre adusto de porte sereno vestido con una toga de yute » (*Servicio...*, p. 12) qui interpelle les passagers sortant de l'ascenseur en leur demandant s'ils acceptent de prendre comme époux un autre personnage. On y voit aussi les adeptes d'une étrange secte –ils ne s'expriment qu'à travers des palindromes– tous habillés de la même manière (« cubiertos por paños de coloración y textura uniformes », *Servicio...*, p. 74).

Dans *La décima...*, des hotesses de l'air et des pilotes sont parfois déclassés, parfois reclassés, ce qui se traduit par l'ajout ou le retrait de galons, ou par d'autres moyens, comme dans le cas du pilote qui perd son poste et que l'on retrouve ainsi coiffé :

[...] tenía sobre la cabeza una gorra con el emblema de la compañía aérea, pero tachado con una cruz (*La décima...*, p. 44).

L'adéquation vêtement / fonction peut se faire de façon moins directe, à travers des jeux de mots comme lorsque le narrateur présente un individu habillé en *maillot de bain* et qui s'avère être le gardien d'une « plage de stationnement » (*La décima...*, p. 82, nous soulignons). Et parfois on peut trouver une totale inadéquation (ou en tout cas, un décalage par rapport aux attentes du lecteur) entre le vêtement et la fonction, comme ce médecin « vestido con traje de plumas de cotorra y zapatos de escama de caimán », portant un monocle dans un œil et dans l'autre une paire de lunettes (*Servicio...*, p. 84).

On trouve également au niveau vestimentaire les procédés d'inversion déjà évoqués à propos des noms et des parties du corps ; par exemple, un serveur de restaurant qui

llevaba saco en las piernas y pantalón en el torso (*Servicio...*, p. 44).

* * *

Le vêtement sert à identifier le corps (genre, classe, etc.), à le protéger (du chaud, du froid, etc.), à le cacher (ou à en cacher certaines parties pour des raisons liées à la pudeur, à la morale, la religion), à le mettre en valeur (fonction esthétique, stratégies de séduction, etc.).

Montrer, suggérer, voiler et dévoiler par un jeu de transparences, de couches superposées... ; le vêtement permet, c'est une évidence, une érotisation du corps, c'est un corps qui s'exhibe en tant qu'objet de désir (le défilé de mode étant la mise en scène annonciatrice de cette fonction). Dans les romans de Masliah cette valeur du vêtement est bien présente, mais portée au paroxysme par différents procédés qui renvoient aussi de façon

parfois grotesque aux fonctionnements très codifiés de notre société. La démonstratrice qui frappe aux portes des chambres afin de proposer des cartes de crédit constitue un bon exemple de cela. C'est courant de voir de jolies filles habillées de façon « sexy » (tailleur serré, décolleté...) dans ce type de fonction, car le produit s'adresse majoritairement aux hommes d'affaires et la séduction fonctionne comme un argument commercial. Nous sommes là dans un cas typique d'instrumentalisation du désir sexuel par le marketing et la publicité, fondement même de ces activités commerciales. La première apparition de ce personnage dans *Servicio...* joue avec ce stéréotype :

[...] golpearon a la puerta. El pasajero [...] fue a abrir. Vio a una veinteañera vestida con dos de las prendas (la de arriba y la de abajo) que componían un trajecito [=tailleur] color petirrojo. Entre la palma de su mano y la parte inferior de su seno derecho sostenía una tabla sobre la que se veía una planilla con el logotipo de una tarjeta de crédito. (*Servicio...*, p. 10, nous soulignons).

Au-delà du côté *décalé* de la présentation⁸⁵, on trouve ici les éléments attendus chez une présentatrice (soulignés dans l'exemple ci-dessus). Or, lors de ses apparitions suivantes, la description se répète mais avec des variantes, notamment en ce qui concerne ses seins, qui attirent systématiquement l'attention de ses clients potentiels :

Vio a una veinteañera vestida con un trajecito de color chillón. Entre la palma de su mano y la parte inferior de su pezón derecho sostenía una tabla sobre la que se veía una planilla con el logotipo de una tarjeta de crédito. (*Servicio...*, p. 29, nous soulignons).

Puis, la démarche qui mêle séduction érotique et commerciale est encore plus développée, puisque la jeune fille réapparaît habillée d'une façon plus provoquante et avec les mamelons tatoués :

[...] vestida con un trajecito al que se había practicado agujeros circulares a la altura de los senos, y de un diámetro aproximadamente igual al que en este caso tenían éstos, que además, y también en este caso, habían sido tatuados con el logotipo de una tarjeta de crédito. (*Servicio...*, p. 59).

Puis un autre personnage la trouve dans sa chambre

[...] a medio vestir con un trajecito que no cubría sus senos, tatuados con el logotipo de una tarjeta de crédito. (*Servicio...*, p. 156).

La jeune fille joue le jeu de la séduction mais, comme la protagoniste de *Cet obscur objet du désir* de Luis Buñuel, se dérobe et repousse les avances de l'homme car son attitude est toujours *professionnelle* (toujours au service de son objectif de vente).

Dans certains cas, le vêtement peut devenir une *deuxième peau* du personnage ; plus que l'habiller, il lui donne une nouvelle forme dans laquelle l'individu tout entier peut se

⁸⁵ Cf. la parenthèse soi-disant explicative qui n'explique rien, le terme inhabituel (*petirrojo*) pour désigner une couleur ainsi que les précisions excessives concernant sa posture (*parte inferior de su seno derecho*).

mouler. Le personnage de Gastón Gascón dans *Servicio...* en fournit un premier exemple. On le trouve tout d'abord sous forme de canard (mais à taille humaine), capable de voler mais aussi de parler normalement (*Servicio...*, p. 24). Un peu plus tard il va déposer sa tête de canard sur le comptoir de la réception de l'hôtel (le narrateur indique à ce moment qu'il s'agit d'un « déguisement » (« *disfraz* », *Servicio...*, p. 34) ce qui ne l'empêchera pas de voler tout en s'exprimant comme un humain. Mais ce qui nous intéresse ici surtout c'est cette tête abandonnée, qui d'abord va avaler le concierge et le recracher mutilé (une jambe sortira d'abord, puis le reste du corps), et qui, par la suite, sera un déguisement adopté par d'autres personnages.

En guise de conclusion sur le vêtement, on peut dire que cet élément de « distinction » (d'après les paramètres de la publicité et de la mode dans nos sociétés de consommation), est revisité très librement par Masliah. Si dans la plupart des situations de la vie quotidienne *l'habit fait le moine*, dans ces romans il y a souvent une inadéquation –plus ou moins grande– entre le statut du personnage et son aspect vestimentaire. Néanmoins, les personnages sont intimement liés à leurs vêtements : à chaque nouvelle apparition d'un personnage, il réapparaît *avec les mêmes vêtements*, tout au plus altérés (souvent dégradés) par telle ou telle circonstance évoquée dans le récit. Mais il n'y a pas la notion de *vestiaire* chez ces personnages, ils ne changent pas d'habit comme dans un roman traditionnel, lorsqu'un changement d'activité (rentre à la maison après le travail, faire du sport, aller à une fête, partir en vacances, etc.) est accompagné d'un changement de vêtement approprié à la nouvelle situation. Dans les romans de Masliah c'est à se demander si ce sont les personnages qui *portent des vêtements* ou si ces derniers en font partie intégrante. En effet, tout comme certains personnages sont désignés par un trait morphologique (la femme au nez en forme d'ancre...), d'autres le sont par un trait vestimentaire (le cas exemplaire étant celui de Simbad Geigy, souvent désigné comme « l'homme au turban » (dans *Servicio...*, *El Crucero...* et *La décima...*).

* * *

Dans la plupart des romans de Leo Masliah, la description des personnages occupe quantitativement une place bien plus importante que dans un roman « traditionnel ». A l'inverse, ces portraits sont d'habitude très courts, ils peuvent se réduire à deux ou trois adjectifs qualificatifs, et dépassent rarement les trois lignes. Ce sont également des portraits qui se concentrent presque exclusivement sur des aspects physiques et vestimentaires, sans que la psychologie ou la biographie du personnage ne soient explorées.

Toutes les descriptions présentent des *anomalies* (par rapport à un portrait *habituel*) : les personnages vont de l'étrangeté à la monstruosité –produite cette dernière notamment à travers l'hybridité : générique, homme/animal, homme/machine, homme/objets–, la description ne se soucie guère de la *vraisemblance* en tant que critère, la langue est une véritable matrice, puisque le portrait se construit souvent à partir de jeux de mots, d'allitérations, de glissements sémantiques, de jeux connotatifs, etc.

Ces personnages étranges ou monstrueux ne produisent pas l'effet qu'ils sont censés produire chez le lecteur de récits fantastiques, d'horreur, de science-fiction, etc. En fait, les portraits de Maslíah supposent un pacte de lecture qui serait tantôt proche de celui du récit merveilleux, du conte pour enfants ou (transposé au domaine de l'image) du dessin animé à la Tex Avery. Pacte de lecture *flottant* qui exige du lecteur un constant travail d'adaptation.

3. Liberté et contrainte dans l'espace et dans le temps

–No juegue con el espacio-tiempo –dijo [Sebastopolian] –.
Devuélvame a mi línea de mundo natural.
(*El Crucero...*, p. 143)

Si définir la liberté est une tâche difficile, et si la réponse à l'éternelle question : *sommes-nous libres ?* est toujours provisoire et controversée, on peut néanmoins affirmer, sans prendre trop de risques, que *la liberté ne peut exister que dans l'espace et dans le temps*. La preuve : la plus lourde privation de liberté pour un individu dans nos sociétés démocratiques, la peine d'emprisonnement (« peine privative de liberté » dans le langage du droit), peut être définie comme un *enfermement (du corps) dans l'espace pendant un certain temps*. Perdre sa liberté est donc pour un individu subir une double contrainte, spatiale et temporelle.

Mais, nous le savons, et les nombreux classements de pays faits par des ONG ou par des organisations internationales en fonction du respect de telle ou telle liberté (de la presse, d'expression, d'association, de circulation, etc.) nous le rappellent : dans notre vie de tous les jours la liberté n'est pas un absolu, et au sein d'une population les individus ne se divisent pas en ceux qui sont libres et ceux qui ne le sont pas. De façon générale, la liberté se mesure en degrés, lesquels peuvent varier en fonction d'un grand nombre de paramètres (pays de résidence, classe sociale ou groupe familial auxquels on appartient, etc.).

L'œuvre romanesque de Leo Masliah s'est construite, comme nous l'avons vu, dans une période de changements et transitions à plusieurs niveaux. Changements politiques d'abord, car cette œuvre débute au moment où la censure est encore en place, se poursuit dans une période dans laquelle les libertés fondamentales sont restaurées mais où des limitations et des contraintes persistent (celles marquées par exemple par la «Loi de Caducité de la Prétention Punitiva de l'Etat» de 1986⁸⁶), et se poursuit enfin à une époque dans laquelle les libertés telles qu'elles sont déterminées par la Constitution sont rétablies intégralement -ce qui ne veut pas dire pour autant que, suivant la formule consacrée, tous les Uruguayens soient devenus libres et égaux...

Changements de société ensuite, car les sociétés du Río de la Plata sont modifiées en profondeur par toute une série de facteurs externes (liés au contexte régional et à la globalisation) et internes, en consonance avec ce qui se produit dans des nombreux autres pays : montée de l'individualisme et du consumérisme, prééminence de l'idéologie libérale voire néo-libérale, changements au sein de la famille, du travail, etc. Changements technologiques enfin, avec les mutations induites par les nouvelles technologies de l'information et de la communication qui modifient radicalement les relations interpersonnelles, la place de l'individu dans la société, la relation entre les générations, etc. Tout cela modifie la notion de liberté, ou exige en tout cas de prendre en considération de nouveaux paramètres.

Les romans de Masliah témoignent de ces changements, et assez souvent ils les devancent et les annoncent ; et c'est dans leur relation avec l'espace et le temps que toutes les contraintes de la vie en société paraissent de façon plus claire, comme nous le verrons dans les quelques pages qui vont suivre.

⁸⁶ Cette loi, qui interdisait à la justice de se pencher sur un certain nombre de méfaits commis pendant la dictature, limitait certains droits et libertés démocratiques essentiels.

3.1. La fabrication des espaces

Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto.⁸⁷

Le langage romanesque sert, non pas à décrire le monde réel, mais à construire une illusion de réalité⁸⁸.

Cette réflexion de Jacques Soubeyroux, qui s'appuie entre autres sur les travaux d'Henri Mitterand et se veut une sorte de vérité générale du romanesque, préside en effet à la très grande majorité des romans, même si une large partie du public -et beaucoup de romanciers- persiste à croire ou à faire croire le contraire. Masliah pourrait sans doute souscrire à la première moitié de cette affirmation : pour lui, en effet, le langage romanesque *ne peut pas décrire le réel* puisqu'il en fait partie. Cette *impuissance* assumée d'emblée est chez lui non pas une contrainte, mais une formidable arme créative, car renoncer à cette illusion référentielle lui donne une totale liberté vis-à-vis de sa matière et de son lecteur. Et c'est en ce point qu'il s'éloigne de l'affirmation de J. Soubeyroux, car son œuvre vise rarement (ou en tout cas, ne vise pas systématiquement) à « construire une illusion de réalité ». Son objectif est exactement le contraire : il ne se propose pas de bâtir une *illusion de réalité* mais de mettre en évidence, démontrer, et détruire tous les simulacres qui traversent la littérature (dans sa double dimension d'acte d'écriture et de lecture).

L'espace romanesque est habituellement le cadre qui donne à l'histoire racontée une certaine vraisemblance ; ce cadre est construit à partir de matériaux empruntés au monde réel de façon plus ou moins importante, avec des degrés de mimétisme plus ou moins grands. Dans le cas des romans de Leo Masliah même dans ceux où l'on trouve un haut degré de mimétisme par rapport au « réel », ce mimétisme n'a pas pour but de *donner de la vraisemblance*, de « faire vrai ». Dans certains romans, nous le verrons, les espaces fictionnels sont moins travaillés que dans d'autres, mais en tous les cas ils s'intègrent dans une esthétique qui est avant tout une éthique : celle d'une œuvre qui se construit au-delà de toute contrainte.

La question de la relation entre espace d'une part et liberté et contrainte de l'autre peut être abordée en partant d'au moins deux perspectives :

⁸⁷ Jorge Luis Borges, « El laberinto », in *Atlas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p. 36.

⁸⁸ Jacques Soubeyroux, *Lieux dits*, Cahiers du GRIAS n°1, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1983, p. 13.

- du point de vue de la création, on peut se poser la question de savoir comment la liberté du créateur s'exerce dans le façonnement des espaces, à quelles contraintes éventuelles il se plie ;
- du point de vue des personnages, *occupants* de ces espaces (pour lesquels ces espaces ont été construits, ou vice versa), on peut se poser la question de savoir dans quelle mesure leur liberté est rendue possible ou pas par l'espace, en quoi l'espace est-il une contrainte pour eux⁸⁹.

Regardons ces deux perspectives dans l'ordre.

En ce qui concerne la fabrication des espaces tout d'abord, on peut *grosso modo* distinguer dans notre corpus deux ensembles de romans :

- dans certains romans (tous sauf ceux de la saga), l'espace est une donnée de plus, un décor avec plus ou moins d'incidence sur les personnages ;
- dans les romans de la saga, en revanche, l'espace est bien plus qu'un cadre dans lequel se déroule l'action, il en est le générateur, la véritable matrice.

Dans des romans du premier groupe (*El Show...*, *Historia ...*, *Líneas*, *Signos...*), l'espace n'est pas un élément majeur. Les espaces représentés réservent a priori peu de surprises au lecteur. Il s'agit de paysages urbains familiers : que ce soit des lieux publics (rues, cafés, bureaux, hôpitaux, cabinets médicaux, magasins, cinémas, bureaux de poste) ou privés (maisons, appartements). Dans ces espaces, les personnages circulent grâce à des moyens de transport traditionnels eux aussi, comme les taxis ou les autobus⁹⁰. Parfois ces espaces sont simplement désignés, d'autres fois ils peuvent donner lieu à des descriptions plus ou moins détaillées. C'est alors que l'inhabituel se glisse parfois dans le monde connu : une étrangeté qui relève le plus souvent non pas de l'espace en soi mais de la façon de l'approcher ou de le (re)présenter ; les espaces renvoient à ceux que le lecteur connaît, mais le regard proposé par le narrateur délaisse systématiquement les *lieux communs*, reformule constamment la présentation des lieux. Regardons d'abord la description des villes :

« José Fin [...] se encontró con Francia Beatriz en la esquina convenida [...].
-Vamos al bar –dijo ella.
-A cuál –le preguntó él.
Había dos bares en esa esquina; era una esquina doble » (*El Show...*, p. 5)

Rien de plus banal que se donner rendez-vous à un coin de rue, et l'expression « la esquina convenida » suffit à produire un lieu que tout lecteur peut aisément se représenter.

⁸⁹ Une troisième perspective, celle de la réception, sera abordée dans notre dernière partie.

⁹⁰ La voiture individuelle est un objet rare chez Leo Maslíah, peut-être parce que beaucoup de ses personnages appartiennent à une petite classe moyenne ou aux classes dites « populaires ».

Mais l'invitation de la femme, et l'utilisation de l'article défini –« allons au bar »-, alors qu'il y *deux bars* à ce coin de rue (chose qui n'a rien de choquant en soi) introduit une forme d'étrangeté, car le narrateur conclut que de ce fait ce « coin de rue⁹¹ » est « double ». La conclusion est surprenante, car *una esquina* (un croisement de rues) comporte en général *cuatro esquinas* (quatre coins), et peut donc contenir deux, voire quatre bars. L'anomalie spatiale n'en est donc pas une ; d'ailleurs, José Fin pointe l'ambiguïté en demandant à son amie duquel des deux bars elle veut parler, mais la remarque du narrateur modifie la représentation spatiale induite par l'expression « *esquina convenida* ». Au lecteur d'imaginer cette « *esquina doble* », qui apparaît comme quelque chose de difficilement concevable avec nos cadres de représentation spatiale liés à la géométrie euclidienne.

Ce type de procédé se retrouve ailleurs dans ce roman, par exemple lorsque le narrateur note que

José Fin anduvo por calles sueltas, discontinuas, sin esquinas comunes. También anduvo por otras, de las normales. (*El Show...*, p. 15)

La déambulation de José Fin dans la ville n'a rien d'étrange, mais les différentes qualifications des rues introduisent à nouveau une forme d'étrangeté et d'irreprésentabilité. Le déclencheur est l'adjectif « *sueatas* » ; *andar por calles sueltas* équivaut à marcher sans but précis, à flâner. Mais le mot « *discontinuas* » réprecise le sens de « *sueatas* » : ainsi, « *calles sueltas* » voulait dire (aussi) des rues *séparées* (cf. la définition 7 du RAE), des rues qui ne se touchent donc pas, qui n'ont pas d'intersection les unes avec les autres. C'est ce qui est explicité enfin avec l'expression « *sin esquinas comunes* ». De sorte que l'errance de José Fin dans la ville acquiert, de par sa présentation, une étrangeté, une allure presque fantastique, car un piéton normal ne peut pas passer d'une rue à une autre si elles sont « *discontinuas* » (si elles ne sont pas contiguës). En qualifiant les autres rues parcourues par José Fin de rues « normales », le narrateur introduit une classification des rues (continues = normales *versus* discontinues = anormales) qui questionne le récit au moment où il est en train de se construire : ce qui paraît banal dans un premier temps (se promener dans des rues sans but précis) devient paradoxal dans un deuxième temps, et produit une représentation de l'espace qui se nourrit des représentations propres à la littérature fantastique⁹² mais ne poursuit pas cette voie.

⁹¹ Le terme « *esquina* » peut être traduit aussi bien par « coin de rue » que par « intersection », « croisement ».

⁹² Comme par exemple ces étranges passages qui relient Paris et Buenos Aires chez Cortázar dans sa nouvelle *El otro cielo*, ou l'apparition d'une zone étrange et inconnue de Montevideo dans *La casa de la calle Socorro* de Giselda.

Dans les deux premiers romans de Masliah, *Historia...* et *El Show...*, l'espace urbain est central et il s'identifie aisément à Montevideo, la ville où Masliah réside encore à cette époque-là⁹³. Dans *El Show...*, les rues sont en général sombres, ce qui renvoie à une ville qui sortait à peine de la dictature, laquelle avait fait des rues nocturnes des espaces peu fréquentables, inquiétants, parfois dangereux. Mais délaissant toute correspondance avec le référent trop explicite, c'est la façon de caractériser cette obscurité qui attire l'attention du lecteur à chaque fois ; voici quelques présentations successives de l'espace urbain :

Algunas calles estaban iluminadas; otras no. [...] En una de las calles oscuras [José Fin] presintió movimiento de animales; animales humanos. Se puso un poco tenso. Cruzó la calle y desde ahí vio mejor; en la esquina había una probable patota. (*El Show...*, p. 26)

La calle estaba completamente negra. (*El Show...*, p. 37)

Caminó bastante hasta casi perderse. Luego hasta perderse. No había nadie que irradiara un poco de luz; todas las personas con que se cruzó eran opacas. (*El Show...*, p. 56)

La calle estaba al negro vivo. (*El Show...*, p. 79)

La calle estaba más negra que viva. (*El Show...*, p. 80)

La calle estaba muy gris; era un gris verdaderamente oscuro, con cero por ciento de blanco y cien de negro. (*El Show...*, p. 84)

Ya amanecía. Era un bonito amanecer de luna. (*El Show...*, p. 90)

A más de cien metros del [cartel] luminoso de la carnicería, ya el negror de la calle se volvía impenetrable. José Fin hizo acopio de fuerzas para seguir caminando. (*El Show...*, p. 112)

L'obscurité est dans ces quelques citations source d'étrangeté pour le lecteur, et d'inquiétude voire de peur pour le personnage⁹⁴. L'étrangeté provient tout d'abord du fait que les caractérisations successives de l'espace nocturne rejettent systématiquement les lieux communs et autres formulations stéréotypées. Pas d'expressions du type *negro como boca de lobo*, par exemple. On le sait, les combinaisons permises par la langue sont quasiment infinies, mais celles dont nous nous servons constituent une infime partie de ces possibles. Aujourd'hui, Google, le moteur de recherche le plus utilisé au monde, complète automatiquement nos recherches dès que nous écrivons un mot, en nous proposant des chaînes de mots qui s'associent au premier de façon usuelle. Ainsi, si on tape sur la barre Google le mot « politiquement », Google proposera de compléter la recherche par des mots comme « correcte » ou « incorrecte », statistiquement les termes les plus couramment associés à cet adverbe⁹⁵.

⁹³ Plus tard, tout en gardant un ancrage à Montevideo, il partagera ses jours entre sa ville natale et Buenos Aires.

⁹⁴ Rappelons que *El Show de José Fin* est le seul roman écrit pendant la dictature, et celui qui fait le plus référence aux violences (à travers notamment un personnage appelé « le tortionnaire ») et à la peur qui ont régné sur la société uruguayenne pendant ces années-là.

⁹⁵ Pour le mot « espace », la combinaison proposée par le moteur de recherche sera... « client ».

Ce que Google systématise grâce à ses algorithmes et à la vitesse de calcul de ses ordinateurs (ou ce que font, à une échelle beaucoup plus restreinte, certains traitements de texte ou programmes qui permettent d'écrire plus rapidement des sms), rend compte d'un fonctionnement de la langue –et par là, de la pensée–, encadré, clôturé, fondé sur la prévisibilité. Ce phénomène se produit bien entendu aussi au niveau de la caractérisation des espaces et l'écriture de Masliah procède ici aussi comme une réaction à ces stéréotypes du langage auxquels nous avons tous recours dans nos vies quotidiennes et qui sont des outils de communication.

Mais l'exercice de la liberté chez Masliah va plus loin ; son travail d'écrivain rejoint celui du poète, qui cherche à produire des étincelles nouvelles avec des mots usés. Dans ses romans, l'écrivain ne se contente pas de rejeter les *lieux communs*, il les détourne, les met en évidence et les rend par-là productifs. Il en est ainsi avec l'expression « *al negro vivo* » citée plus haut et qui caractérise l'espace nocturne urbain. Le remplacement paradigmatique de *rojo* par *negro*⁹⁶ crée une image paradoxale, celle d'une *noirceur vive* -alors que dans notre culture le noir est associé plutôt à la mort-. Le jeu sur cette expression se prolonge lorsqu'un peu plus loin le narrateur renverse ou détruit l'image qu'il vient de créer, en notant que « *La calle estaba más negra que viva* » (*El Show...*, p. 80) et en redonnant à l'adjectif *vivo* son sens premier (= vivant).

Les autres façons de faire référence à l'obscurité de la rue sont plus indirectes et toujours inhabituelles : en faisant remarquer l'opacité des personnes (comme si elles pouvaient être source de lumière), ou en traitant la noirceur par l'humour (le noir étant un gris avec « zéro pour cent de blanc »). L'obscurité devient un élément qui accompagne la plupart des évocations de la rue, donnant à l'espace urbain l'allure d'un théâtre expressionniste ; d'ailleurs, le protagoniste est convaincu à un moment que tout ce qui se déroule dans la ville qu'il parcourt, n'est qu'une image cinématographique, une fiction projetée sur les murs de la ville. Il part ainsi à la recherche du projecteur caché... et le trouve.

Lorsque le texte ne détourne pas des lieux communs ou des expressions figées, il procède dans tous les cas de façon peu habituelle, il délaisse les procédés de description classiques au détriment d'une présentation qui questionne toujours les représentations figées ou préétablies. Prenons par exemple la présentation d'une scène urbaine connue de tous, celle d'un groupe de retraités assis sur un banc d'une place, occupés à nourrir des pigeons :

⁹⁶ La locution adverbiale *al rojo vivo* est celle qui est détournée ici ; elle correspond aux sens propre et figuré à la locution française « chauffé à blanc ».

Los bancos de la Plaza Hernández tenían su capacidad colmada por encadenamientos horizontales de ancianos y ancianas ocupados en alimentar palomas [...]. (*Tarjeta...*, p. 39, nous soulignons).

Plusieurs facteurs contribuent à produire une étrangeté dans cette scène à l'origine banale : la présentation des bancs comme s'il s'agissait d'une salle de spectacle ou d'un moyen de locomotion ; la présentation des vieillards comme s'ils étaient des objets inanimés, les maillons d'une chaîne. L'activité de ces retraités apparaît ainsi comme une forme d'emprisonnement. Enfin, le caractère répétitif de cette action unique, montre le manque de liberté de ces personnages, d'autant plus que la phrase se poursuit ainsi :

[...en alimentar palomas] desagradecidas, que aparte de engullir y engullir no sabían hacer otra cosa que cagar sobre la cabeza de sus benefactores. (*Tarjeta...*, p. 39).

Nourrir des pigeons, activité toujours associée aux personnes âgées (ou aux enfants) est ici non pas une activité de loisir mais une sorte de condamnation, les vieillards semblent avoir été *assignés* à ces bancs et leur soumission consentie est soulignée par le fait qu'ils sont victimes des déjections des oiseaux et ne bougent pas. Cette place qui au premier regard peut sembler un espace de sociabilité, apparaît ainsi sous une lumière beaucoup plus sombre, comme une des dernières étapes avant la disparition de ces individus, qui semblent eux aussi en train d'attendre Godot. Leur statut d'êtres *en voie de disparition* est souligné par l'image qui les présente comme des statues, recouverts par plusieurs couches de fiente de pigeons.

On retrouve aussi cette façon de présenter l'espace urbain au niveau des espaces privés. Le rejet du *lieu commun* vaut par exemple pour un mot presque inévitable, à savoir le mot *casa*. Celle du protagoniste de *El Show...* donne lieu à divers changements paradigmatiques : *habitáculo*, *morada*, etc. (*El Show...*, p. 30, p. 56). Ces changements n'ont nullement comme motivation le fait de vouloir éviter des répétitions, jugées inconvenantes par la rhétorique classique ; encore une fois, elles produisent une étrangeté qui peut être humoristique, ludique, etc., et qui en tous les cas rappelle au lecteur qu'il n'est pas face à la réalité mais face au langage.

Un espace quotidien, comme le lieu de travail d'un personnage, acquiert une étrangeté par le seul fait que le narrateur tarde à dire que le personnage s'est trompé d'usine ; ainsi, le lecteur apprend qu'un certain Balsabio José García, en rentrant dans le vestiaire de l'usine où il travaille, s'étonne successivement d'une série de changements : de la pointeuse, du cadenas de son casier, des machines de production et même des objets fabriqués par l'usine (*Historia...*, p. 11-12). Enfin, le personnage –et le lecteur, leurré jusque-là par le narrateur– comprend qu'il s'était tout simplement trompé d'usine. L'étrangeté n'était pas

consubstantielle à l'espace mais au regard porté sur l'espace par le personnage, et plus particulièrement au fait que cet espace est pris pour un autre. Mais toute la scène souligne finalement le caractère interchangeable de ces espaces de travail où les hommes sont enfermés, surveillés et contrôlés.

Ailleurs, l'étrangeté provient du fait que c'est l'espace mental du personnage qui semble se projeter dans des espaces physiques ; ainsi, un personnage -qui constate que dans son couple les choses vont « de mal en pire depuis que [sa femme] avait commencé à demander de l'aide à la porte [d'une] psychanalyste⁹⁷ »- se rend chez celle-ci disposé à faire une scène. Une fois installé dans la salle d'attente, il perçoit deux portes qu'il ouvre successivement : derrière la première, sa femme est en consultation avec la thérapeute et celle-ci exige que le mari sorte de là ; derrière la seconde, les deux femmes font l'amour toutes nues sur un matelas à même le sol et le personnage se retire discrètement sans qu'elles ne s'aperçoivent de sa présence. Il ouvre alors à nouveau la première porte, retrouve la scène du début et se fait rejeter par la psychanalyste puis revient à l'autre porte... (cf. *Historia...*, p. 27-28). Ainsi le texte met en scène une sorte de jeu vaudevillesque mais dans lequel la scène ne trouve pas d'explication *logique*, si ce n'est celle que nous avons énoncée au début. Réalité altérée ou personnage altéré (ou les deux) ? Le texte ne donne pas de réponse à cette interrogation, et le lecteur doit construire sa propre cohérence interprétative (ou son propre délire interprétatif) avec ces matériaux incertains.

L'étrangeté des espaces est due aussi à cette théâtralité déjà évoquée ; beaucoup d'espaces ressemblent à des décors, un peu à la manière de ceux de villages du Far West que les touristes peuvent encore visiter dans les studios de Hollywood. C'est que chez Masliah l'espace construit se réduit à l'espace décrit ou présenté. Alors que dans un roman classique qui se déroulerait dans un château, par exemple, le romancier peut se limiter à décrire quelques espaces et le lecteur complètera le reste, chez Masliah ce travail de *collaboration* du lecteur est constamment mis à mal. Le monde romanesque se limite dans ses romans à ce qui a été mis en mots, et ce sont les personnages mêmes ou le narrateur qui peuvent le constater. Il suffit parfois d'ouvrir une trappe donnant sur un sous-sol, ou une porte qui communique avec la partie arrière d'un local commercial, etc., pour se rendre compte que ces espaces attendus (sous-sol, arrière-boutique...) n'existent pas toujours. Ainsi Aguilerio, propriétaire d'une papeterie, pousse une planche en bois du plafond et constate avec étonnement que « [son] local n'avait pas de toit » (*Signos*, p. 59).

⁹⁷ « No podía evitar sentir que todo iba peor cada vez desde que Anafrank había empezado a pedir socorro a la puerta de esa psicoanalista. » (*Historia...*, p. 27).

L'étrangeté relève parfois du *regard* : Tomasa Rosenschweitzer, qui parcourt sa rue de haut en bas sans trouver la porte de sa maison (ni, par voie de conséquence, sa maison), en déduit que soit celle-ci ne se trouve pas dans cette rue, soit elle est devenue folle, soit elle n'est pas Tomasa Rosenschweitzer (*Signos*, p. 149⁹⁸) ; l'étrangeté de l'espace met ici en question l'identité du personnage. Comme dans l'exemple de l'usine cité plus haut, l'étrangeté spatiale est due à une confusion, laquelle porte sur l'espace ou sur l'individu ; la porte introuvable de sa propre maison remet en question la réalité (la vie domestique, les évidences de la vie quotidienne) et jette le personnage dans un *no man's land* inquiétant.

C'est dans les romans de la saga (et en partie dans *Tarjeta Roja*) que se manifestent de façon plus éclatante ces questions concernant liberté et contrainte, sans doute parce que l'espace est dans ces romans une véritable matrice textuelle.

Que ce soit l'hôtel, le bateau de croisière, l'avion ou le centre commercial, tous ces espaces sont des déclencheurs de l'action et même des protagonistes à part entière de ces romans. Le lien entre ces espaces diégétiques majeurs et l'espace « autre » (tout ce qui n'est pas hôtel, bateau, etc.) s'établit en général au seuil et/ou à la fin de ces romans : dans *Tarjeta Roja*, le lecteur apprend dès le début du roman que le pays dans lequel se déroule l'action a été expulsé des Nations Unies⁹⁹. Cette expulsion se traduit non pas par un acte diplomatique et symbolique mais par une expulsion réelle (physique) de la planète, comme le secrétaire de la Présidence le confirme dans un dialogue avec le président :

Nos hemos convertido en una isla. [...] El Instituto Oceanográfico me ha informado que nuestro país se elevó en las últimas horas varios metros en relación con su antigua posición respecto al nivel del mar. Esta elevación, por otra parte, no fue uniforme, sino que se ha ido acelerando. Se me ha informado que de mantenerse esta aceleración, mañana habremos alcanzado la velocidad de escape de nuestro planeta. (*Tarjeta...*, p. 9 et 10).

L'avion dans lequel se déroule *La décima pista* subit une forme d'exclusion similaire dès l'incipit, car le commandant et le pilote demandent en vain à la tour de contrôle l'autorisation d'atterrir ; celle-ci répond systématiquement par la négative à toutes leurs demandes, condamnant l'avion à rester indéfiniment en l'air. Son seul contact avec le monde extérieur est un amerrissage de fortune qui laisse quelques personnages comme des naufragés ; le protagoniste est repêché par un porte-avion, puis rejeté dans la mer. Il parcourt par la suite différents espaces (une plage, une ville) et finit dans la tour de contrôle d'un aéroport, où il entend l'appel au secours de l'avion et l'autorise à atterrir sur « la dixième

⁹⁸ L'hypothèse la plus *vraisemblable*, à savoir qu'elle s'était trompée de rue n'est pas envisagée, tout comme elle ne l'était pas dans l'exemple de l'usine que nous avons vu plus haut.

⁹⁹ Comme le rappelle humoristiquement et footballistiquement le titre du roman. A noter que le nom du pays n'est jamais indiqué dans le roman.

piste » (alors que l'aéroport n'en a que neuf). Quant à l'hôtel de *Servicio de habitación*, il faut attendre la fin du roman pour connaître son environnement extérieur, un espace complètement vide et stérile –un espace de mort¹⁰⁰. Et pour ce qui concerne le bateau de croisière, il part du port de la ville, mais l'espace qui sépare la ville elle-même de ce port est soit éludé

Las primeras luces del alba se hacían rogar. Simbad Geigy caminaba con cuidado, siguiendo la pared de tejido de alambre que separaba al puerto del resto de la ciudad. (*El Crucero...*, p. 78).

soit présenté de façon très imprécise

[...] las calles escaseaban de alumbrado. Además, era de noche, pero cuando el librero por fin logró detenerse, las primeras luces del alba habían empezado a despuntar. Había una pared de tejido de alambre junto a él. (*El Crucero...*, p. 196-197).

En revanche, le centre commercial d'*Ositos* semble être un monde en soi, et le roman n'évoque guère un quelconque espace extérieur ; un personnage peut ainsi dire à propos du centre commercial :

No conozco mucho este lugar, a pesar de que me crié acá (*Ositos*, p. 97).

Et lorsqu'il est question de l'extérieur, on n'évoque que des lieux d'enfermement. Ainsi, plusieurs personnages se retrouvent dans la prison du centre commercial (« las celdas del pasillo que daba al buró de seguridad », *Ositos*, p. 50) et demandent à être libérées ; un surveillant les rassure ainsi :

No tienen motivos para preocuparse [...]. Tengo entendido que su reclusión aquí es meramente transitoria.

Et un autre gardien de rajouter :

Sí [...]. Es hasta que venga la policía de afuera, y los conduzca a una cárcel de verdad, para una reclusión definitiva y duradera [...]. (*Ositos*, p. 158).

Certains de ces espaces (le bateau de croisière, l'avion, le centre commercial, l'hôtel) sont des espaces de loisirs ou en lien avec des loisirs ; néanmoins, ils fonctionnent tous comme des espaces de réclusion. Les personnages peuvent s'y trouver enfermés, voire doublement enfermés : tel est le cas de *Servicio de habitación*, où le protagoniste, placé d'emblée à l'intérieur de l'hôtel, rentre dans la cage de l'ascenseur, pour devenir ainsi un

¹⁰⁰ Lequel se trouve peut-être en Uruguay. Il s'agit d'un des rares éléments de détermination par rapport au référent dans ce roman, même s'il demeure incertain :

« -¿Estamos dentro o fuera del hotel? –preguntó el hijo de Ameghino. [...]

-Estamos dentro, pero fuera –explicó el chofer-. Nos echaron, pero no hacia afuera, sino hacia adentro. Quién sabe si no estamos en ese lugar que [Luis Alberto] Lacalle, durante su segunda candidatura a la presidencia del Uruguay, llamaba 'el interior profundo' [...].

-Este árbol no da frutos –dijo la hermana del chofer-. Vamos a morir de hambre.

-Y de frío –subrayó Ameghino. ¿Notaron que está oscureciendo? » (*Servicio...*, p. 264).

« passager »¹⁰¹. Tel est le cas aussi d'*Ositos*, dans lequel l'enfermement peut être réel comme nous l'avons vu ci-dessus ou symbolique : dès le début du roman le protagoniste se retrouve non seulement à l'intérieur du centre commercial mais aussi d'un magasin de jouets, emblème d'une société de loisirs infantilissante, d'un Disneyworld global.

Lorsque les personnages ne sont pas encore enfermés dans ces espaces, ils s'y dirigent dans l'espoir de retrouver des formes de plaisir, comme c'est le cas de cette femme qui entre dans une librairie à la recherche d'un ouvrage sur le Japon, destin ultime de la croisière qu'elle se prépare à faire dès le lendemain, et dans laquelle d'autres personnages vont s'engouffrer (*El Crucero...*, p. 80).

A l'intérieur de ces *macro-espaces*¹⁰², les personnages peuvent expérimenter des formes d'enfermement, mais très souvent celui-ci est consenti, accepté, voire souhaité, le cas extrême étant celui de *Servicio...*, où des personnages littéralement *vomis* de et par l'hôtel, s'empressent d'y revenir.

L'enfermement représenté par ces espaces est perceptible dans le détournement de leur fonction première qui peut aller jusqu'à leur dénaturation : « el Crucero Yarará », qui apparaît la première fois comme un immense paquebot (« un buque descomunal », *El Crucero...*, p. 80) dans lequel voyagent des centaines, voire des milliers de personnes, subit un processus de dégradation, devenant par la suite un bateau sans moteur (« El Yarará no tiene máquinas », *El Crucero...*, p. 186), avec seulement deux passagers à bord (*El Crucero...*, p. 190) ; il est donné pour disparu par un personnage¹⁰³ et à la fin du voyage réapparaît comme un étrange bateau accueillant *ceux qui ne voyagent pas* (ou ceux qui font leur *dernier voyage*, pour reprendre cette métaphore connue), comme le montre l'explicit du roman, où l'on voit un libraire qui se promène dans le port et aperçoit le bateau :

Una cabecita periforme se asomó por uno de los ojos de buey.
-¿Adónde viaja usted? –preguntó.
-Yo no viajo –gritó el librero.
-Perfecto. Suba –contestó la cabecita.
El librero fue hacia la pasarela. (*El Crucero...*, p. 198).

¹⁰¹ *Servicio...*, p. 9. Ce terme est utilisé de façon systématique dans le texte pour qualifier les personnes qui se trouvent à l'intérieur de l'hôtel, et qui devraient être plutôt des « hôtes » (*huéspedes*). Le déplacement sémantique s'annonce dès le début du roman, lorsque le protagoniste sort de l'ascenseur et continue d'être appelé « passager » par le narrateur, même s'il ne se situe plus dans l'ascenseur. L'hôtel tout entier devient ainsi une sorte de *moyen de transport*, introduisant d'emblée aussi la métaphore qui parcourt ces romans, celle de l'espace comme lieu de traversée des vivants -vers la mort.

¹⁰² Car bateau, hôtel, avion, etc. ont une valeur symbolique et sont *surdimensionnés* par rapport à leurs équivalents réels.

¹⁰³ « El crucero Yarará no existe más [...]. Se hundió para siempre en las profundidades del mar del Morte. » (*El Crucero...*, p. 147).

Mais la dégradation de ces espaces va plus loin : dans le deuxième roman de la saga, *La décima pista*, un personnage se moque ainsi d'un autre qui dit avoir voyagé dans la Croisière Yará :

–¿El crucero Yará? ¡Ha ha ha ha ha ha! [...] ¡El crucero Yará no es un barco, es un simulador de navegación! (*La décima...*, p. 92).

Dans ce même roman le lecteur apprend que l'avion qui cherche à atterrir depuis le début n'en est pas un, mais qu'il s'agit également d'« un simulateur de vol » (*La décima...*, p. 78), un simple « jeu d'ordinateur » :

el 'Brisas del Arapey', por lo que sé, no es un avión, sino un juego de computadora (*La décima...*, p. 101).

Le pays de *Tarjeta Roja*, expulsé de la planète, tend lui aussi à disparaître, à perdre sa matérialité et sa consistance. Son souvenir disparaît chez ceux qui sont restés sur la Terre : le trou laissé par le départ forcé du pays est en train de cicatriser (« El agujero tiende a cerrarse, como toda herida », *Tarjeta...*, p. 183), et le nom même du pays semble avoir disparu de la mémoire de tous, comme le montre cette conférence de presse aux Nations Unies :

–¿Por qué expulsaron a ese país? –pregunta la enviada del Daily Broken Planet.
–Le hago notar, señorita –contesta el secretario– que usted no nombra al país de marras. Eso es también una forma de expulsarlo. (*Tarjeta...*, p. 183-184).

Nous sommes donc face à des espaces qui sont à la fois (ou successivement) des espaces vrais et des simulacres d'espace, comme des décors en carton-pâte qui parfois montrent leur caractère fictif ; il en est ainsi du bateau de croisière qui se fait éventrer par un sous-marin, de l'arrière-boutique du magasin de jouets dans *Ositos*, de la trappe sur laquelle trébuche une femme de ménage dans une chambre et qui communique avec un large sous-sol –alors que la chambre ne se trouve pas au rez-de-chaussée (*Servicio...*, p. 175).

Ces va-et-vient donnent à ces espaces une configuration labyrinthique et cloisonnée. Regardons d'abord cet aspect labyrinthique des espaces : l'hôtel comporte, d'après ceux qui s'y trouvent, « des dizaines [voire] des centaines d'étages » (*Servicio...*, p. 88) ; cette perception est en partie confirmée par la seule perspective extérieure de l'hôtel dont dispose le lecteur :

[...] se erguía, majestuoso, un edificio de varios cuerpos (*Servicio...*, p. 268).

Sa hauteur semble néanmoins variable (*Servicio...*, p. 54), il comporte des étages numérotés et d'autres non numérotés (*Servicio...*, p. 66), et la numérotation ne comporte pas

que des nombres entiers¹⁰⁴. Enfin, le concierge apprend à un « passager » que l'hôtel « n'a qu'un étage », et que les gens lorsqu'ils parlent « de tel ou tel étage » se trompent, car

Estos ascensores son tales sólo por su constitución, y no por su función, pues [...] se desplazan horizontalmente (*Servicio...*, p. 162).

D'après ce même concierge, qui répond à la demande d'un sportif logé dans l'hôtel, il n'y a pas *un* mais *plusieurs* plans de l'hôtel -tous aussi incompréhensibles les uns que les autres- : le concierge trace ainsi une simple ligne, affirmant qu'il s'agit d'un « plan unidimensionnel » de l'hôtel. Face à l'insatisfaction du voyageur, il « dessine » un deuxième plan, en renversant cette fois-ci de l'encre sur la feuille, ce qui donne une seule et unique tache noire ; enfin, en mettant du correcteur sur l'encre, il trace le troisième plan, qui se présente comme une page blanche (cf. *Servicio...*, p. 162-163). L'hôtel (le monde) est donc irréprésentable, irréductible à toute schématisation, et seul un plan grandeur nature peut éventuellement en rendre compte, même si, comme nous le rappelle Borges, une telle carte est, elle aussi, vouée à l'échec¹⁰⁵.

A l'intérieur du centre commercial, le plan du centre affiché dans un couloir est pris pour une œuvre d'art par un personnage (« Bonita pintura, ¿no? », *Ositos*, p. 95), personne ne sait le lire et les personnages qui sont à la recherche d'un commerce n'arrivent pas à se repérer et n'obtiennent pas non plus de réponses satisfaisantes des employés du centre :

-[...] Estaba buscando la farmacia [...].

-Y yo estaba buscando la juguetería -dijo Sebo Sacul-. Usted que trabaja acá, ¿no me puede decir dónde queda?

-La juguetería... la juguetería -el guardia se replegó, en actitud reflexiva. (*Ositos*, p. 99-100).

La nature même des espaces diffère comme si en changeant de lieu on changeait parfois de dimension ou d'atmosphère -au sens astronomique du terme, comme dans cette description dynamique :

El piso en que se encontró se diferenciaba notablemente del otro por su estructura y también por su versatilidad, ya que caminar un paso por la angosta alfombra que lo recubría de extremo a extremo, equivalía a avanzar tres en la superficie de cualquier otro. (*Servicio...*, p. 13).

¹⁰⁴ Cf. « [el] botón correspondiente al piso 45.729.480.137.625 » (*Servicio...*, p. 172). Notons aussi la présence d'un « étage vermeil » (« piso bermejo », *Servicio...*, p. 146).

¹⁰⁵ « En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al Estudio de la Cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas. » (J-L. Borges, « Del rigor en la ciencia » in *El Hacedor, Obras Completas*, vol. 2, Emecé, Barcelona, 1996, p. 225).

S'orienter dans ces espaces relève de l'exploit, car les notions de *devant* et *derrière*¹⁰⁶, de *haut* et de *bas*, ne sont pas toujours pertinentes :

El individuo siguió andando por la escalera, sin una clara conciencia de si la estaba utilizando para subir o para bajar. (*Servicio...*, p. 140).

y compris pour le narrateur :

el ascensor fue rápidamente conducido a otro piso, inferior o superior, tanto daba (*Servicio...*, p. 65).

Les passagers qui montent dans un ascenseur abîmé -il a perdu son sol- « finissent par tomber sur le toit »... du même ascenseur (*Servicio...*, p. 126). De même, un espace initialement situé en bas peut se retrouver en haut, comme c'est le cas du dépôt de cadavres (*La décima...*, p. 20).

Dans *Servicio...*, les couloirs de l'hôtel sont de véritables dédales (« intrincados pasillos », *Servicio...*, p. 87), les escaliers interminables, certains espaces –comme les restaurants– se répètent, de sorte que les personnages ne savent pas s'ils se retrouvent dans le même espace qu'ils ont visité auparavant ou dans un espace similaire ; d'autres espaces enfin sont situés dans des coins perdus de l'hôtel –comme le cimetière. Dans *El Crucero...* une même porte conduit alternativement aux wc¹⁰⁷ et à un sous-sol¹⁰⁸.

La figure du labyrinthe est récurrente dans ces romans : l'avion de *La décima...* est divisé en plusieurs espaces, dont certains sont plus prévisibles que d'autres : à côté de la cabine du pilote, des rangées de sièges pour les passagers ou du petit compartiment pour les hôtesses de l'air, caché derrière un rideau, on trouve « au premier sous-sol » un « salon d'exposition », plus bas une grande salle entièrement vide avec un sol en parquet et des murs blancs, en descendant encore, une « aire de stationnement », et enfin plusieurs étages plus bas encore une sorte de chambre mortuaire, sous le contrôle d'un médecin, occupée par deux rangées de lits remplis de morts-vivants (*La décima...*, p. 4, 15, 71 et 43 respectivement).

¹⁰⁶ « Méerder Huan vio a los dos niños perderse [...] en las sombras que, de tan negras y cerradas que eran, no permitían determinar si estaban más atrás, más adelante, o en el medio. » (*Servicio...*, p. 153).

¹⁰⁷ « [...] los dos hombres [...] oyeron el ruido característico del vaciamiento de una cisterna. Instantes después se abrió, al fondo de la librería, la puerta del cuarto de baño, y apareció la mujer. » (*El Crucero...*, p. 25).

¹⁰⁸ « [...] la puerta del fondo se abrió y Simbad salió de la abertura corriendo como un bólido.

-¿Qué ocurre? –exclamó el médico [...].

-El cuarto de baño desapareció –dijo Simbad, respirando agitadamente-. En su lugar hay una escalera descendente. Ignoro dónde conduce. » (*El Crucero...*, p. 31).

Il en est de même dans la *Croisière Yarará* : bien sûr il y a un pont¹⁰⁹, des cabines et un poste de pilotage, mais aussi une aire de stationnement où sont garées des voitures et un sous-marin, lequel entre parfois en collision avec le navire (*El Crucero...*, p. 121, 113 et 122 respectivement).

Quant à l'hôtel, il comporte un hall d'accueil, des couloirs, des chambres, des restaurants, des boutiques (« una tienda de mascotas »), des salles de gymnastique, une laverie, mais aussi un magasin de réparation de vélos, une prison et, à nouveau, « un cimetière » (*Servicio*, p. 151 et 193).

La dimension de ces espaces, leur capacité à accueillir des sous-espaces qui, en principe, n'en font pas partie, met en avant le fait qu'ils sont des mondes en soi, des totalités, qu'ils renferment –comme notre monde– des vivants et des morts et qu'ils peuvent prendre une valeur métaphorique voire allégorique.

Dans ces espaces labyrinthiques, les personnages ne sont pas à la recherche ni du centre ni de la sortie, ils sont comme les employés de bureau que le personnage de Jacques Tati regarde du haut de l'escalator dans *Playtime* (1967) :



Cette image nous conduit au deuxième motif spatial que nous souhaitons aborder après celui du labyrinthe, à savoir le cloisonnement. Si dans un labyrinthe il y a *continuum* au niveau spatial (même si pour celui qui s'y trouve, les méandres et la fragmentation spatiale ne permettent pas toujours de s'en apercevoir), le cloisonnement fonctionne de façon quelque peu différente. Les différents sous-espaces auxquels nous avons fait référence sont souvent séparés par des portes, des trappes, des escaliers ; les personnages peuvent passer d'un espace

¹⁰⁹ *El Crucero...*, p. 125. Néanmoins, l'existence du pont est remise en question par une employée du bateau (*El Crucero...*, p. 126).

à l'autre, mais la circulation n'est pas toujours aisée : elle est parfois réglementée (v.gr., pour rentrer dans la cabine du pilote il faut un mot de passe, *La décima...*, p. 28), voire surveillée : à l'entrée du *free-shop*, se trouve un homme qui barre le passage aux autres :

a su término [de la escalera] había alguien en actitud de cerrar el paso a todo aquel que no viniera munido de algún salvoconducto. Era un hombre calvo, de estatura descomunal y vestido únicamente con una camiseta y un short (*La décima...*, p. 33)

Parfois les personnages sont jetés ou confinés dans des espaces *autres* (cellules de prison, lits d'hôpitaux, etc.), parfois ils y arrivent par hasard. Les portes permettent de faire communiquer des espaces très différents entre eux, et souvent inattendus pour ceux qui y accèdent : quittant à la hâte la morgue de l'avion, Simbad Geigy ouvre une porte, laquelle « ne débouche pas sur une autre chambre mais sur un escalier en colimaçon » (*La décima...*, p. 9) ; un autre personnage, Deisy, est invitée par le docteur à franchir la porte afin d'entrer dans la salle où sont déposés les morts-vivants dont s'occupe le *nécrologue* (*La décima...*, p. 20). A travers l'escalier en colimaçon et la porte, mais toujours de façon imprévisible, les personnages circulent entre les différents espaces de vie (le cockpit, la cabine où se trouvent les passagers, le compartiment des hôtesses de l'air, la grande salle vide, le salon d'exposition) et de mort (le dépôt de cadavres).

Dans *Servicio...* on trouve la même logique, mais aux escaliers se rajoutent les ascenseurs qui font communiquer les différents espaces de l'hôtel. A côté des espaces de vie (chambres, restaurants, etc.), on trouve également des espaces de mort comme le cimetière, voire des espaces d'outre-tombe, comme cette salle sombre dans laquelle, telles des âmes en peine, se retrouvent les fidèles de l'étrange « congrégation » dirigée par un certain « Nicosaedro », et dont le rituel consiste à réciter de façon individuelle ou en chœur des palindromes et des anagrammes.

Même si le cloisonnement n'est jamais total, et si aucune porte ne reste indéfiniment fermée, tous les chemins mènent, à un moment ou un autre, à des espaces vides (parkings, salles, plages désertiques, etc.), à des espaces d'enfermement (prisons), de maladie (hôpitaux) ou de mort (dépôt de cadavres, cimetière). Les espaces se chargent ainsi de plusieurs dimensions : souvent inquiétants, déroutants, incompréhensibles, ils sont rarement des espaces d'épanouissement de l'être, des *chez soi* -avec la valeur affective que cette expression suppose-. A l'intérieur de ces espaces, les personnages sont souvent des êtres *à la dérive*, sans but précis, des *passagers* comme les clients de l'hôtel, les voyageurs de l'avion ou du bateau de croisière ; ce caractère d'êtres *de passage* est mis en évidence dans *Historia...*, où un personnage remplace un autre tout comme un espace peut remplacer un autre.

En cela, les personnages de Leo Maslíah, tout en étant étranges, sont bien proches de la plupart des mortels, et la construction des espaces rappelle constamment au lecteur sa finitude, présente dans cet envers du décor dans lequel les personnages entrent et sortent au gré de leurs errances.

3.2. Contre(-)temps

*Aquello también le pareció un presagio.
Pero de qué, no podía decirlo con certeza.*¹¹⁰

Les espaces représentés existent dans ces romans tant qu'ils sont présents dans le texte ; dès qu'un espace se retrouve *hors texte* (comme qui dirait *hors-champ* pour une image cinématographique) il disparaît littéralement : on ne s'y réfère plus et ni les personnages ni le lecteur ne peuvent être sûrs qu'il va réapparaître là où il se trouvait. Il arrive qu'un espace délaissé pendant plusieurs pages -voire plusieurs chapitres- réapparaisse à nouveau tel quel au détour d'un couloir, à l'issue d'un escalier en colimaçon, derrière une porte, etc., comme s'il s'était produit un *arrêt sur image* et que le « film » (c'est-à-dire le temps) se remettait à tourner dès que la voix narrative redonne vie à ce lieu et le remet en scène.

A cette façon de traiter l'espace, correspond également un traitement particulier de la temporalité. Toutes proportions gardées on peut dire que le temps fonctionne sur ce même principe de présence/absence dans le texte : c'est l'*instant présent* qui constitue la matière du roman, le passé et le futur n'ont pas droit de cité. L'instant présent se place dans un *continuum* au cœur duquel il semble difficile d'établir des coupes. Tout d'abord, le temps n'est pas toujours mesurable ni mesuré. Montres et horloges sont très peu présentes dans ces romans, on ne précise guère les heures, jours et mois et lorsqu'on le fait ces précisions ne sont pas pertinentes du point de vue narratif : on n'indique pas que quelque chose s'est passé à tel moment ; les personnages ne sont pas en retard ou en avance à un rendez-vous -d'ailleurs, ils se fixent très rarement des rendez-vous.

Certes, on fait appel parfois à ces repères temporels, mais dans ce cas les choses ne se passent pas toujours de la façon escomptée, et ces repères (heure, date, durée...) sont détournés de leur fonction habituelle ; un homme qui se sent attiré par une femme qu'il a croisée dans la rue, revient plusieurs jours de suite, toujours à la même heure, sur le lieu où ils s'étaient rencontrés pour la seule et unique fois, mais systématiquement cette femme

¹¹⁰ Philip K. Dick, *Los clanes de la luna alfana* (traduction de Francisco Arellano). Cette citation apparaît en épigraphe du roman *Signos*.

n'apparaît pas¹¹¹. Comme dans *En attendant Godot* le rendez-vous manqué se reproduit, mais à la place d'une forme de circularité fermée, il y a une sorte de *sortie par la tangente* qui conduit en fait à un autre cercle d'enfermement : en effet, l'objet de l'attente et du désir va se déplacer lorsque cet homme voit un jour une autre femme, qu'il va suivre puis attendre aussi, toujours sans obtenir les résultats escomptés :

Al día siguiente [...] llegó a la parada [de autobuses] a la hora de siempre, pero a las seis y media la muchacha no salió. A las siete menos veinticinco todavía no había salido. A las siete menos diecinueve tampoco. A las seis y cuarenta y siete tampoco. A las siete menos once sí. Había salido a las siete menos doce. (*Historia...*, p. 48).

L'énumération des heures et des minutes de façon très précise pourrait être une façon de mettre en avant l'écart entre la perception du temps et son écoulement (la tension de l'attente) ; mais le mélange volontaire de deux systèmes différents de lecture de l'heure (analogique / digital) brouille la compréhension et rend dérisoires ces références, d'autant plus que la dernière phrase modifie le point de vue sur la temporalité.

Mais en dehors de ces quelques rares moments, le temps compté et décompté est très peu présent. De fait, la perception du temps, et notamment de la durée, s'avère souvent incertaine, y compris pour le narrateur. Dans l'ascenseur de l'hôtel, une certaine Madelonga

observó angustiada el tablero [del ascensor] por espacio de un tiempo no muy prolongado tal vez, pero que tal vez sí. (*Servicio...*, p. 172, nous soulignons).

En l'absence de moyens de mesure du temps classiques, le temps devient subjectif ; après avoir frappé à une porte, le temps de l'attente se matérialise de la façon suivante :

un tiempo de espera que Mélanic graficó, en una libreta que llevaba encima, como la transferencia integral de un río desde sus fuentes hasta su desembocadura [...] (*Servicio...*, p. 240).

La représentation temporelle retravaille la métaphore traditionnelle du fleuve du temps, mais le fait sous la forme de l'humour et de la dérision (en introduisant un registre pseudo-scientifique qui rappelle un de ces problèmes posés par des instituteurs ou des professeurs de physique).

L'absence -ou le détournement- de ces repères temporels qui règlent nos existences au quotidien, produit une temporalité différente, dans laquelle *tout est présent*.

La plupart de romans suivent une logique linéaire, et les entorses narratives les plus classiques –ellipses, analepses, prolepses– sont rares. Mais la construction du temps a beau

¹¹¹ *Historia...*, p. 46. Cette scène semble une réécriture d'une autre, celle de *El túnel* d'Ernesto Sábato, dans laquelle Juan Pablo Castel attend María Iribarne.

être linéaire, elle ressemble par moment à un ruban de Moebius¹¹² et la progression dans le temps conduit souvent à un temps qui ressemble comme deux gouttes d'eau à celui que le lecteur a déjà expérimenté. Ces répétitions peuvent être des figurations de la routine, de la vie vécue sans surprises et sans but, de l'absence de sens de notre quotidien. Mais ces répétitions ne sont pas vécues comme telles par les personnages, lesquels -face à un événement qui se répète- réagissent souvent comme si c'était la première fois qu'il se produisait. Et à l'inverse, des événements uniques peuvent être perçus comme du *déjà vu* (ou *vécu*), et ne pas produire l'étonnement escompté par le lecteur chez les personnages.

L'absence du passé se traduit aussi parfois par une absence de mémoire ; les empreintes du passé semblent s'évanouir très rapidement dans la conscience des personnages ; comme la psychologie des personnages est absente, leurs actes ne sont pas motivés par des sentiments qui renverraient au passé -comme la jalousie, la rancœur, le ressentiment, le dépit, le souvenir amoureux, etc.

En ce qui concerne le futur, peu de personnages s'y projettent ; et lorsqu'ils le font, c'est plutôt dans un futur très proche, lequel devient tout de suite présent. Les motivations restent toujours immédiates, on ne voit jamais se bâtir des stratégies à moyen ou long terme pour atteindre un certain but. Les pulsions se manifestent souvent de façon très directe, voire brutale, comme dans le cas du professeur Anaximágnun, toujours à la recherche d'*élèves* pour leur faire des cours pratiques de sexualité, y compris des cours pour apprendre « [a tomar] a una mujer por la fuerza » (*La décima...*, p. 7).

Dans *Líneas*, l'utilisation systématique du *point à la ligne*, qui donne au texte l'apparence visuelle de la poésie (du *vers libre*), entraîne une continuité paradoxalement fragmentée, hachurée. L'histoire est racontée au passé, et le texte suit en apparence la *ligne du temps*, avec quelques écarts néanmoins, aussi bien dans le passé que dans le futur. Ces écarts introduisent des temporalités virtuelles, que ce soit en créant des lignes *alternatives* à partir du présent, ou en remettant en question la ligne temporelle tracée jusqu'alors. Les lignes alternatives se matérialisent à travers des longs enchaînements de phrases au conditionnel qui ponctuent le texte, comme celle-ci par exemple :

Se casarían./ Pondrían una cadena de oficinas./ Alcmeón [...] la engañaría con su secretaria./ Ella lo dejaría./ El la perseguiría.[...]. (*Líneas*, p. 62).

¹¹² Cette figure paradoxale intéresse, comme on le sait, J. Cortázar ; on la retrouve notamment dans sa nouvelle « Anillo de Moebius » in *Queremos tanto a Glenda* (1980).

On trouve ce type de développement à maintes reprises (*Líneas*, p.25-26, 53-54, 62-63, 68-69, 77-78...), et souvent ces temporalités imaginées ou rêvées sont arrêtées brusquement, par une tournure adversative, comme dans ces exemples :

Pero a Alcmeón esa parte de la historia ya no le interesaba. [...] ; En esos pensamientos estaba Alcmeón. / Pero algo se los cortó. [...] ; Pero todo eso era a largo plazo. (*Líneas*, p. 26, 69 et 78).

Ces passages au conditionnel rendent compte d'un temps *autre*, un temps *non expérimenté* et en définitive inexistant. Mais parfois c'est le temps *réel* (celui du récit) qui devient rétrospectivement *irréel*, lorsque le protagoniste remémore son passé et remet en question ce qui vient d'être raconté :

El no había llevado bombones al hospital. / Los enfermos no se los habían lanzado a la cara./ No lo habían repudiado./ [etc.] (*Líneas*, p. 164).

Le roman *Signos* est en partie conçu en fonction de la relation entre les personnages et le temps, et plus particulièrement de la projection des individus dans le futur ; les *signes* du titre sont d'une part les *signes linguistiques* qui, assemblés, constituent l'œuvre, mais sont aussi, au niveau diégétique, les *signes* ou *signaux* des choses ou événements à venir que les personnages sont constamment en train de guetter, de façon explicite ou implicite. La relation entre ces deux interprétations du titre est d'ailleurs étroite, car les personnages s'expriment constamment avec des refrains, des sentences ou des proverbes, lesquels constituent souvent, comme nous le verrons, des enseignements pour les individus afin qu'ils soient capables de bien réagir dans le futur. Cette valeur prospective est extrêmement marquée dans le texte par la prolifération et la saturation de ces formes parémiques. Dans de véritables joutes verbales, les personnages se lancent constamment des avertissements ou se donnent des conseils concernant leurs agissements présents ou à venir. En voici quelques exemples :

[Hay] un dicho árabe según el cual si das bien de comer a la perdiz, un día caerá en tus redes el águila real. (*Signos*, p. 10-11)

La perla carece de valor mientras está en su concha, dicen en la India. (*Signos*, p. 26).

Había una vez un gallo que, descansado en el proverbio afgano según el cual aunque el gallo no cante, la aurora llega, había abandonado el canto. (*Signos*, p. 37).

Lo que no pasa en un año, pasa en un rato, dicen los mexicanos. (*Signos*, p. 81).

[con] paciencia se gana el cielo (*Signos*, p. 95).

[no] conocía [...] aquel proverbio búlgaro que dice 'quien cree en sus sueños se alimenta de viento'. (*Signos*, p. 180).

etc.

Ces locutions figées¹¹³ fournissent des conseils, des avertissements ou des *modes d'emploi* qui, de par leur dimension prospective, témoignent de cette volonté humaine de

¹¹³ Qu'il s'agisse de proverbes ou dictons réels ou fictifs, cela n'a guère d'importance en l'occurrence ; l'essentiel étant que ces phrases se présentent à l'intérieur du texte comme des locutions figées porteuses d'une valeur universelle.

maîtriser le futur, de le contrôler, et par là d'échapper à l'imprévu, de limiter les aléas et les risques de l'existence et, en dernier ressort, de repousser la mort. Ce faisant, ce discours parémique préconise des façons d'être ou d'agir qui sont autant de contraintes pour les individus. Contraintes acceptées du fait qu'elles ont le statut de *vérités prouvées* et éprouvées par l'expérience et le temps, qu'elles sont issues d'une *sagesse populaire et multiséculaire*. Or, les certitudes proposées par ces formes figées, sont mises à mal dans ce roman, car les vérités assénées par les proverbes sont détruites de deux façons principalement :

i) d'une part, en détournant le sens habituel de ces formes figées, notamment par l'interprétation « littérale », par le non-déchiffrement du « message » de la part des personnages, ce qui produit des quiproquos et des effets comiques comme celui-ci :

- ¿Quiere tomar agua, doctor?
- ¿Agua? No. ¿Por qué?
- No sé, en estos casos –Sergueisha pareció un poco turbada– creo que... es usual beber un poco de agua.
- Quizá. Pero yo no tengo ganas.
- Doctor Stuttgarte: nunca diga 'de esta agua no he de beber'. (*Signos*, p. 28).

ii) d'autre part, et surtout, par les joutes dialectiques constantes dans ce roman. En effet, les vérités proverbiales énoncées par les personnages sont constamment nuancées, corrigées, voire réfutées par d'autres personnages, que ce soit à travers une interprétation différente de la forme figée, ou par l'énonciation d'une autre forme figée qui s'oppose à la première, ou par des débats centrés sur un aspect secondaire du dicton. Ces réfutations peuvent donner lieu à des nouvelles réfutations, de sorte que les vérités énoncées finissent par se diluer et par perdre toute consistance. Voici quelques exemples de ces dérivations et déformations :

- [...] El doctor y yo vamos a contraer nupcias.
- Me parece bien –dijo Tomasa-, porque como dicen los armenios, la soledad sólo conviene a Dios. Ustedes, perdonen que se los diga, ya no son demasiado jóvenes, pero en Lituania suele decirse que un amor viejo no se oxida.
- Viejos son los trapos –repuso Madama Yizmejiansboroug–; además nuestro amor no es viejo. Es fresquito. Nació hoy. Lo que no pasa en un año, pasa en un rato, dicen los mejicanos.
- Sí, eso fue lo que me pasó a mí –dijo Tomasa-. Estuve años de novia con un tipo, y cuando nos estábamos por casar, ¡zas! Me lo mejicanearon. Se casó con otra, de un día para otro. » (*Signos*, p. 81, nous soulignons).
- [...] quisiera pasar al segundo punto de nuestro orden del día.
- Segundas partes nunca fueron buenas –recordó en voz alta la que tenía el brazo en cabestrillo.
- En eso tengo que darte la razón [...]: este segundo punto no es nada simpático » (*Signos*, p. 108, nous soulignons).
- Pero señora Rosenschweitzer [...], usted sabía que las dos no se podían quedar. No se puede conformar a todo el mundo. Los chinos tienen un dicho muy ilustrativo a este respecto: el campesino pide lluvia, el viajero buen tiempo, y los dioses dudan.
- Y los bambara, del Africa central, dicen 'la palabra del poderoso es la verdad'.

–No se puede confiar mucho en lo que dicen los bambara –intervino Queen Elizabeth–, porque ellos consideran que la palabra es una especie de degradación del silencio primordial, que es perfecto. (*Signos*, p. 139, nous soulignons).

Si dans le dernier exemple nous sommes dans une sorte de *relativisme culturel* qui questionne la portée *soi-disant* universelle du dicton, la contestation vis-à-vis de ces formes figées de la pensée va bien plus loin, elle est une stratégie globale dans ce roman ; les locutions figées ne sont que la partie émergée de l’iceberg¹¹⁴, la partie la plus facilement décelable d’un phénomène bien plus large, et qui concerne toute la communication (linguistique et non-linguistique) ; phénomène que les textes de Masliah ne cessent de mettre en évidence, de démontrer et/ou de subvertir.

Au-delà des proverbes, dictons et maximes, on trouve dans ce roman d’autres formes rendant compte de ces tentatives de la part des personnages de maîtriser le futur. A plusieurs reprises il est question de superstitions, comme lorsque Madama Yizmenjiasborough dit que

Estaba visto que algo así iba a pasar, cuando tu hermano volcó la sal (*Signos*, p. 55).

Ou lorsqu’on évoque des mauvais augures comme la présence de la chouette. Certains personnages s’appuient sur des croyances divinatoires aussi diverses que l’Astrologie, la Numérologie, le Tarot ou le Yi Jing ; d’autres cherchent des signes, des indices ou des messages dans le langage des fleurs ou la télépathie, etc¹¹⁵. Mais aucune de ces pratiques ne conduit à des résultats concrets, ni les astres, ni les chiffres, ni les cartes ne donnent les réponses attendues.

Il ne s’agit pas tant chez Masliah de dénoncer les impostures des sectes, des religions, des devins de tout poil, que de mettre en avant la naïveté toujours renouvelée de la plupart des humains qui, face à l’imprévisibilité consubstantielle à tout futur, tentent de réduire l’imprévisible en prévu, le virtuel en actuel, et ce faisant brident leur propre liberté.

* * *

Dans la plupart des romans, le temps cosmique ou naturel n’a guère de place. Cela est particulièrement vrai pour les romans de la saga, dans lesquels l’écoulement « normal » du temps semble aboli. Dans ces espaces qui fonctionnent comme des mondes autonomes, il n’y a pas de saisons, pas d’alternance entre le jour et la nuit. Lorsque le protagoniste de *Servicio de habitación* se rend dans la laverie de l’hôtel, se produit le dialogue suivant :

–Traigo este turbante [...]. Quería dejarlo para lavarlo [...]. [Lo] necesito para mañana temprano, porque voy a entrar en funciones como mozo en el restorán [...].

¹¹⁴ Et en disant ceci nous sommes bien conscients d’utiliser encore une fois une construction figée...

¹¹⁵ *Signos*, p. 45, 164, 165, 176, 20, 67, 173 et 115 respectivement.

- Hay algunas inconsistencias en su discurso, joven –dijo ella [la empleada de la lavandería] [...]. [Usted] dice que empieza a trabajar ‘mañana’ pero acá el tiempo no está dividido en días, ya que no estamos sometidos a un régimen de rotación de cara a una fuente de luz, con período fijo. Usted dice ‘mañana’ y eso a mí no me da ninguna idea de para cuándo quiere que le tenga listo el turbante.
- Quiero que me lo tenga listo hoy –dijo él.
- Eso tampoco me dice nada –redarguyó [sic] ella. No sé cuándo expira ese tiempo que usted llama ‘hoy’.
- Expira mañana –persistió él.
- Podemos seguir así hasta el amanecer, y jamás nos pondremos de acuerdo [...].
- ¿Amanecer? –le gritó él–. ¡Pero entonces usted reconoce que hay días!
- Es un decir, solamente. Una expresión idiomática, heredada de los días en que había días.
- ¡Lo hizo otra vez! –él la apuntó con un dedo–. Acaba de reconocer que hay días.
- No reconocí un pepino –dijo ella–. Salga de acá y déjeme trabajar. (*Servicio...*, p. 96-97).

Peut-on imaginer un monde déconnecté des contraintes temporelles liées à la Nature et aux rythmes chrono-biologiques ? La réponse est oui, mais le texte montre la difficulté « pratique » qu’il y a à le faire en se servant des mots inadaptés à cette réalité « autre ». L’attitude du protagoniste qui guette dans les paroles de la femme les preuves de l’existence de notre temporalité habituelle, ainsi que le recours au métadiscours de la part de l’employée, mettent en avant ces difficultés ; encore une fois, le questionnement est posé non pas sur le monde mais sur la langue, c’est-à-dire cet outil qui nous permet d’appréhender le monde.

De même, lorsqu’un autre personnage se rend chez le médecin et que celui-ci lui prescrit de prendre des cachets trois fois par jour, la réponse du patient va dans le même sens :

- Pero, doctor [...], no sé qué días tengo que contabilizar. ¿Debo regirme por cambios de la intensidad de la luz, o por...?
- La astrofísica no es mi especialidad –dijo el otro, con un ademán de fastidio-. (*Servicio...*, p. 106).

3.3. Conclusion : Vie et mort (dans et) des espaces

Les romans de Maslíah inscrivent dans l’espace et dans le temps la double problématique de la liberté et de la contrainte. Les dimensions référentielles, métaphoriques et symboliques sont mises à contribution pour montrer les multiples contraintes auxquelles nous sommes tous soumis, et cela de façon consciente ou inconsciente, par la force ou par la persuasion, malgré nous ou avec notre consentement. Les univers construits par Maslíah exposent (puis explosent, et parfois recomposent) toutes les formes d’enfermement dont nous pouvons être victimes. La figure de *l’enfermement dans l’enfermement* est à ce propos significative, notamment dans les romans de la saga, où les macro-espaces (hôtel, avion, bateau de croisière, centre commercial) enferment déjà les personnages et les sortent de la temporalité, mais ils contiennent aussi d’autres espaces d’enfermement. Ainsi, dès son arrivée à l’hôtel le personnage constate que sa chambre n’a pas de fenêtre (« su dormitorio no tenía

ventanas de ninguna especie », *Servicio*, p. 11) ; d'ailleurs, l'hôtel a « un hall d'entrée » mais « pas de porte de sortie¹¹⁶ », il est aussi « fermé » qu'un cimetière l'est pour les morts ; enfin, un étrange ascenseur, sombre, sans touches et très profond, communique avec un espace où se trouve une procession d'individus à l'allure de zombies ou de morts-vivants :

Era una procesión. Hombres y mujeres de tez olivácea, cubiertos por paños de coloración y textura uniforme, marchaban con extrema lentitud, a ritmo parejo, la vista orientada hacia los extremos del espectro electromagnético, en metafísico estrabismo. (*Servicio...*, p. 75).

Ces mises en abyme de l'enfermement relient les dimensions spatiale et temporelle ; en effet, on retrouve dans un certain nombre de ces exemples une sorte de *continuum* entre *espaces de vie* et *espaces de mort*. Les figures du *mort vivant*, du *malade en stade terminal*, du *vampire* qui réapparaissent ici et là dans ces romans montrent combien ces frontières sont perméables, et combien la mort guette à chaque pas les êtres humains. Dans cette comédie (qui le plus souvent prend l'allure d'une farce), la contrainte transforme par moments les individus en de vrais pantins, réduisant de plus en plus leur champ d'action, anéantissant leur volonté et leur être tout entier.

Mais les romans de Masliah ne dénoncent jamais, ils ne sont pas un réquisitoire, ils ne délivrent pas un *message*. A l'enfermement vécu par les personnages dans l'espace et dans le temps, ne répond pas une consigne précise, un *mode d'emploi*, une direction à suivre. Tout ce que l'on trouve c'est un appel à la lucidité, un appel qui pourrait se résumer dans cette formule implacable de Cioran :

Je *sens* que je suis libre mais je *sais* que je ne le suis pas¹¹⁷.

* * *

Des voix narratives fantasques ou évanescents qui rendent compte de l'existence hasardeuse de personnages sans passé et sans avenir ; des personnages plongés dans un monde dont on ne comprend pas toujours les tenants et les aboutissants et qui pourtant nous ressemblent : ainsi pourrait-on résumer de façon très succincte les romans de Masliah, qui se servent de tout l'arsenal de la création romanesque pour bâtir une œuvre détachée de toute contrainte extérieure. Chaque roman de Masliah est un objet unique, une sorte de prototype qui n'est pas destiné à être reproduit ; les voies déjà tracées ne sont jamais empruntées naïvement ; les règles qui, de façon souvent tacite, président à l'écriture romanesque ne sont

¹¹⁶ *Servicio*, p. 269. Ce qui rappelle l'*Hôtel California* de la célèbre chanson du groupe *Eagles* (1976) : « [...] We are programmed to receive./ You can checkout any time you like/ But you can never leave! ».

¹¹⁷ Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 2011, p. 1327, souligné dans le texte.

pas opératoires. L'expérimentation est sans doute le maître mot de cette écriture qui se nourrit de tout sans être parasite de rien.

Si nous avons pu voir tout au long de cette partie comment des règles, normes, pratiques, etc. sont transgressées, bousculées, dénaturées, etc., nous verrons à présent les principales stratégies mises en place par Maslíah pour développer sa création en toute liberté.

IV : Stratégies libertaires

1. Les stratégies du (tragi-)comique

Toute l'œuvre écrite de Masliah peut être placée sous le signe du comique, omniprésent dans ses romans, à l'exception peut-être de *Libretos* où il se fait plus discret –sans pour autant disparaître. Nous parlerons dans les pages qui vont suivre de *comique* plutôt que d'*humour*, car ce dernier terme, applicable à plusieurs égards à son œuvre, nous semble néanmoins quelque peu réducteur, l'humour n'étant qu'une parcelle –certes, largement exploitée par Masliah– d'un domaine beaucoup plus vaste.

Disons d'emblée qu'étudier les différentes formes du comique dans l'œuvre de Masliah est un sujet à lui tout seul, et que nous ne pouvons pas le traiter ici ; on ne peut néanmoins l'ignorer, car le comique est une des voies privilégiées à travers lesquelles l'écrivain s'attaque aux normes et met en place la dialectique contrainte/liberté. En effet, le comique de Masliah est en grande partie le résultat de la fabrication, exploitation et destruction de contraintes ; son pendant, le rire, est l'expression d'une liberté partagée par l'auteur, l'œuvre et le récepteur, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail.

Définir le comique n'est pas chose aisée et cela déborde le cadre de notre travail ; la bibliographie sur le sujet est vaste¹. Nous nous servirons ici essentiellement du travail de Jean Émelina², qui dresse un état des lieux de la question et propose une grille de lecture aussi bien pour le comique littéraire que théâtral, cinématographique, voire pour les situations comiques en dehors de toute représentation artistique. J. Émelina pointe d'abord la confusion terminologique concernant des termes comme *comique*, *humour*, *rire*, etc. Il part du constat bien connu suivant lequel il est impossible de définir ces notions à partir de *contenus* ou de *matière*, car

Rien, absolument, n'échappe au rire. Ce n'est pas une affaire de matière, mais de manière, de contexte et de perspective³.

Cette réflexion nous paraît tout à fait convenir à l'œuvre de Masliah, dont la « matière » n'est pas le critère d'analyse le plus pertinent, tant ces romans abordent des

¹ Pour ne rester que dans le cadre littéraire, on consultera avec profit la bibliographie proposée par Denise Jardon dans *Du comique dans le texte littéraire* (De Boeck, Paris, 1988).

² Jean Émelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Sedes, Liège, 1996.

³ Jean Émelina, *op. cit.*, p. 17.

thèmes et des sujets différents et variés ; en revanche, la dimension *méta-* (discursive, linguistique, narrative...) de son œuvre met de toute évidence l'accent sur la *perspective* adoptée.

Alors que le comique ne peut pas être cerné du point de vue des contenus⁴, et que l'habituelle tendance taxonomique⁵ de la critique tend à un cloisonnement et à une perte de vue du phénomène dans son ensemble, Émelina cherche à définir le socle commun à toutes les formes du comique. Pour ce faire il propose un schéma fondé sur trois notions qu'il associe dans une « trinité comique » : *anomalie*, *distance* et *inocuité* (J. Émelina, *op. cit.*, p. 11). « Trinité », écrit-il, car la co-présence de ces trois dimensions est la condition nécessaire (bien que non suffisante) pour qu'il y ait du comique : l'absence d'un seul de ces trois éléments suffit, d'après le critique, à annuler la portée comique d'un texte ou d'une image. La démonstration de cet auteur nous paraît convaincante et éclairante ; nous allons la présenter rapidement et nous essayerons de confronter ces critères avec l'œuvre romanesque de Masliah, afin de montrer comment le comique devient un outil libérateur dans ses romans.

i) L'*anomalie* suppose, comme son nom l'indique, un écart par rapport à la *norme*, celle-ci étant comprise par J. Émelina d'une façon très large : que ce soit une norme *extérieure au texte* (sociale, juridique, artistique, culturelle, linguistique...), ou une norme *instaurée par le texte* comique lui-même. La norme ainsi conçue est quelque chose de fluctuant ; ce qui était *anormal* hier peut devenir normal aujourd'hui, comme l'absence de rimes en poésie, la confusion volontaire entre histoire et fiction dans le roman, le mariage entre deux personnes du même sexe, etc. Mais cela ne pose pas de problème du point de vue de la définition, tant qu'on donne une définition large de la norme, comme celle proposée par J. Émelina :

[La norme est] ce qui est *considéré comme l'usage*, le comportement attendu et prévisible dans un lieu, un milieu et un temps particuliers, dans des circonstances particulières et chez des sujets particuliers, en fonction de leurs habitudes morales et mentales. (*idem*, p. 48, souligné par l'auteur).

On comprend mieux alors pourquoi le comique peut vieillir parfois très rapidement, notamment celui qui joue sur la transgression des normes morales, religieuses, sociales..., ou celui qui se fonde sur des sujets d'actualité (politique ou autre) ; on comprend aussi pourquoi le comique a souvent du mal à traverser les frontières entre différents pays et cultures.

⁴ Si ce n'est pour faire des catégories comme le comique scatologique, le grivois, les blagues sur les femmes, sur les hommes, sur les paysans, etc., dont l'utilité n'est pas très grande dans notre perspective.

⁵ Comique verbal et non verbal ; style burlesque ; humour noir, enfantin ou scatologique ; humour juif, québécois ou breton ; rire antique *versus* rire moderne ; rire oriental *versus* rire occidental ; satire, blague, caricature, etc.

On peut saisir le principe de l'anomalie par son contraire : la normalité, la routine, le quotidien, ne font pas rire ; quand ils apparaissent dans des œuvres comiques (ce qui arrive très souvent) ils sont travestis, transgressés, altérés par l'effet de surprise, la rupture ou l'écart. Bien entendu, l'a-normalité n'est pas une condition suffisante du comique ; les exemples d'*anomalies non comiques* sont nombreux, de nombreux genres (comme l'horreur, le fantastique, le suspense, la science-fiction) l'exploitent ; cette coïncidence ne nous semble pas anodine, c'est elle qui en partie nous autorise à parler du *tragi-comique* à propos de notre corpus.

ii) Mais alors que dans un genre comme l'*horreur* le lecteur ou spectateur est *saisi* par l'anomalie, dans le comique il n'en est rien, et cela grâce à la *distance*, « indispensable [elle aussi] à l'intelligence du rire » (*ibid.*, p. 31). Celui qui rit *met à distance* l'objet de son rire : cette mise à distance n'est pas celle du critique ou de l'exégète –ou du spectateur brechtien– qui met à distance son objet pour mieux le saisir, l'analyser et éventuellement le juger ; elle n'est pas non plus celle de l'indifférent, de celui qui s'éloigne du monde par dépit, par recherche de transcendance (comme les mystiques, fort peu comiques au demeurant) ou pour toute autre raison. Dans la mise à distance comique il y a une forme de légèreté, de refus de s'investir (sentimentalement, émotionnellement, politiquement...) ⁶.

iii) Enfin, conclut J. Émelina, afin que le rire puisse jaillir, il faut que « cette source d'émotion soit considérée [...] comme anodine, inoffensive et sans suites. » (*ibid.*, p. 55). Inoffensive pour celui qui rit, d'abord, car le danger « glace » le rire ⁷. Notons que ce principe d'*inocuité*

⁶ Ce refus peut être un mécanisme de défense, tel que le présente S. Freud lorsqu'il raconte l'histoire de « ce coquin qui, conduit à la potence un lundi, déclare : 'Eh bien, la semaine commence bien !' ». Et Freud de noter qu'« [il] faut [...] de l'humour pour faire un tel mot d'esprit, c'est-à-dire pour passer par-dessus tout ce qui distingue ce début de semaine des autres, pour nier une différence qui pourrait fournir le mobile d'émotions tout à fait particulières. » (S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris, 2011, p. 400-401). On trouve une analyse similaire dans l'essai de Michel Borwicz, lorsqu'il étudie la place de l'humour dans une des périodes les plus noires de l'histoire contemporaine. Il rapporte ainsi des blagues qui circulaient dans le ghetto à l'époque des déportations, comme par exemple « Crois-tu dans la vie d'outre-wagon ? » (Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1943)*, Idées Gallimard, Paris, 1973, p. 265).

⁷ Les exemples que nous venons de donner ci-dessus ne contredisent pas ce point. Le mot d'esprit du condamné à mort ou celui des habitants du ghetto est une mise à distance du danger, et une ultime tentative de l'annihiler, en le déconsidérant. Nous pouvons rire de l'histoire de S. Freud car cette histoire nous apparaît comme inoffensive (nous n'avons pas d'éléments contextuels qui nous permettent de situer ce condamné à mort, de lui donner de la chair, de le rendre véritablement humain). En revanche, la blague rapportée par M. Borwicz, comme d'autres blagues macabres –« Ne t'en fais pas, mon vieux, nous nous reverrons encore en tant que petits savons étalés dans une devanture. » (M. Borwicz, *op. cit.*, p. 265)– ne produit pas son effet comique (sauf chez un antisémite décomplexé) car l'ombre du génocide nazi est encore bien présente dans nos esprits. Elle est peut-

écarte certaines formes du rire qui ne relèvent pas, d'après J. Émelina, du comique : le rire sadique du tortionnaire⁸, le rire moqueur du xénophobe, le rire de celui qui méprise l'autre, l'humilie ou le rabaisse. On peut en revanche rire *du* tortionnaire, comme le propose Mario Benedetti dans un court texte poétique (« Un torturador no se redime suicidándose, pero algo es algo⁹. ») ou Maslíah dans *El Show...*¹⁰

Cette « trinité » proposée par J. Émelina ne fonctionne pas, comme nous l'avons déjà dit, en termes absolus : le comique vaut pour un individu (ou un groupe d'individus) donné, dans un espace précis et à un moment précis ; ce qui était comique (quelqu'un qui glisse sur une peau de banane) peut devenir tragique (lorsque la glissade entraîne la mort) ; le rire peut se figer à cause de la disparition de la condition d'innocuité (la banane-qui-tue). Il peut disparaître ailleurs à cause de l'absence de distance : on peut rire si un homme s'appuie sur un mur et que ce mur s'affaisse faisant s'écrouler toute une maison, laissant l'individu au milieu des décombres ; mais si on découvre par la suite que cette maison n'est pas fictive mais la nôtre, le rire se fige forcément¹¹. Enfin, *l'anomalie* peut devenir *normale* et perdre son caractère comique : J. Émelina évoque l'appareil qui fait des œufs durs carrés, et qui provoque le rire la première fois (voire les deux ou trois suivantes) mais qui au-delà perd cette capacité, car la répétition a rendu banal ce qui au début sortait de l'ordinaire.

être inoffensive (c'est-à-dire, non dangereuse), mais tout de même offensante, obscène si nous la sortons de son contexte.

⁸ Alors que nous avons des exemples littéraires du rire du torturé ; pour rester dans le cadre de la littérature uruguayenne, on peut citer une scène « louffoque » du *Fourgon des fous*, récit autobiographique de Carlos Liscano, lorsque les tortionnaires testent maladroitement sur lui une nouvelle méthode de torture (le chevalot) (Carlos Liscano, *El furgón de los locos*, 2^e partie, chapitre 32) ; on peut citer aussi l'humour présent dans *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof, où l'écrivain se permet de placer l'humour non seulement au cœur de la cellule où il vécut isolé pendant treize ans, mais aussi dans des camps de concentration où une partie de sa famille (des Juifs polonais) a été anéantie. Nous sommes ici face à des formes d'humour très particulières, car l'innocuité est *feinte* d'une certaine façon –le projet de Rosencof de donner la parole aux victimes des camps, ce qu'il fait à travers leurs lettres fictives envoyées à leur famille, est une façon de combattre et de nier la destruction de la victime.

⁹ Ce texte a été lu à de nombreuses reprises par M. Benedetti dans *A dos voces*, spectacle de poèmes et chansons avec Daniel Viglietti.

¹⁰ La scène se passe dans un bar, deux personnages bavardent et regardent un troisième, désigné comme un ancien tortionnaire :

« – [...] Mire, mire al torturador, cómo fuma tan tranquilo, como si en este país ningún torturador como él hubiera usado nunca un cigarrillo como ése para atormentar a un prisionero.

–O capaz que él mismo hacía eso –dijo José Fin.

No, él no –corrigió el otro–; él usaba solamente picana eléctrica y submarino. » (*El Show...*, p. 23).

¹¹ On rit dans cette séquence bien connue de *Steamboat Bill Jr.* de Buster Keaton lorsque, pendant un ouragan, et alors que le protagoniste est devant une maison, la façade s'écroule sur lui mais, miraculeusement, le laisse intact, car c'est l'embrasure de la fenêtre qui tombe sur le personnage. Si le personnage était resté sous les décombres, s'il s'était agi, par exemple, d'une de ces images de destruction et de mort que l'on a pu voir lors du tremblement de terre de 2010 en Haïti, l'effet comique se serait forcément estompé.

C'est ainsi que cet auteur arrive à cette définition du comique qui pourra nous servir de point de départ pour approcher les romans de Leo Maslíah :

Est comique ce que je perçois, de gré ou de force, légitimement ou non, par jeu ou de bonne foi, comme *détaché de moi, anormal et sans effet*. (*ibid.*, p. 71).

Cette définition met en avant la *trinité comique* d'une part, et le récepteur (lecteur, spectateur...) d'autre part, montrant ainsi que le comique existe avant tout dans la *relation* : entre le comique et son public, entre le film et ses spectateurs, entre le roman et ses lecteurs. Le comique est une partition qui se joue à deux et lorsque l'un ou l'autre est absent il disparaît.

1.1. Les romans de Leo Maslíah à l'épreuve de la « trinité comique »

« Trinity [uno de los hijos de Papá Noel] llevaba ese nombre no por la Santísima Trinidad ni por el personaje tantas veces representado por Terence Hill junto a Bud Spencer, sino por su extraordinario parecido con el trineo »¹²

Le principe d'*anomalie* est celui qui saute le plus aux yeux du lecteur des romans de Maslíah. Il tient d'abord à la relation complexe que ces romans entretiennent avec la *réalité* et avec le *réalisme* comme nous l'avons déjà vu. On pourrait évoquer deux sortes d'anomalies : d'une part celles qui ont trait aux situations, aux personnages, aux dialogues, bref, à la diégèse en général ; et d'autre part celles relatives aux modes d'expression de l'univers diégétique.

1.1.1. Anomalies et anormalités diégétiques

Les anomalies au sein de la diégèse sont nombreuses et de toutes sortes. Encore faut-il savoir quelles sont ces « normes » qui ne sont pas respectées. Nous pouvons distinguer deux types d'anomalies :

i) D'une part, il y a toutes les anomalies qui sont le résultat de l'écart entre l'univers diégétique et le monde réel. Ce sont des grandes et des petites anomalies : il en est ainsi de certains personnages étranges, voire monstrueux : en quoi cette monstruosité est-elle comique ? Prenons le cas de la femme dont le nez ressemble à une ancre (*Servicio...*) ; si cette

¹² Leo Maslíah, « Los hijos de Papá Noel » in *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 117.

difformité physique ne produit pas l'effet du protagoniste d'*Eléphant man* (le film de David Lynch), c'est d'abord à cause de la bizarrerie de sa difformité, ensuite parce que le personnage n'est victime d'aucune sorte d'exclusion ou de rejet du fait de sa monstruosité et enfin parce que sa *forme* devient *fonction*, et ce nez lui permet de s'ancrer littéralement et de provoquer des incidents dans un ascenseur, etc.

L'anormalité physique est récurrente dans ces textes : prolifèrent des êtres difformes, mutilés, avec des membres ou des organes en moins ou en plus¹³ ; des êtres hybrides (moitié humains et moitié animaux ; ou moitié humains et moitié objets ou machines...) ; bref, l'imagination créatrice de Maslíah ne se donne pas de limites dans la conception des personnages et des situations. L'anormalité physique, ailleurs dramatique (*cf.* le film *La chambre des officiers* (2001) de François Dupeyron sur les « gueules cassées »), provoque ici le rire car elle est détachée de tout contexte, il n'y a pas de justification historique, biologique ou autre ; la femme au nez en forme d'ancre n'est d'ailleurs pas perçue comme *anormale* à l'intérieur du texte (ni par le narrateur ni par les personnages). Ainsi détaché de tout jugement préalable (esthétique, voire moral), le lecteur est confronté à ces êtres qui ne suscitent ni son rejet ni sa compassion, il doit les accepter tels quels et se forger son propre jugement, en dehors de toute norme.

D'autres anomalies concernent les très nombreuses transgressions par rapport à la logique et au bon sens, le non-respect des lois de la physique ou des principes qui régissent l'existence des êtres vivants, la vie en société, etc. Prenons un exemple : alors qu'il finit sa journée de travail, un chauffeur de taxi prend par hasard un ami comme passager. Pendant tout le trajet, alors qu'ils discutent de la pluie et du beau temps, la focalisation interne permet au lecteur de connaître les interrogations de plus en plus pressantes du chauffeur, qui se demande que faire lorsqu'ils seront arrivés : faut-il faire payer à son ami la totalité de la course comme s'il s'agissait d'un client quelconque ? Lui faire payer moins cher, en déduisant de la course son propre bénéfice, reversé sous forme de pourcentage par le propriétaire du taxi ? Ne pas la lui faire payer du tout ? La lui faire payer plus que le prix normal, étant donné qu'il a accepté de s'arrêter alors qu'il venait de finir sa journée de travail ? Jusque-là, rien de (trop) anormal, si ce n'est peut-être que ces questionnements ont quelque chose d'excessif et d'obsessionnel, qu'ils occupent toute la pensée du personnage et tout l'espace textuel. Or, et c'est là que l'anomalie apparaît dans toute sa splendeur, incapable de prendre une décision après avoir passé en revue toutes ces possibilités, et sentant que le *moment fatidique* approche,

¹³ V.gr. l'empereur qui sous son manteau cache (et surtout dévoile dès qu'il le peut) « una colección de penes de las más variadas formas y tamaños, que colgaban de distintos puntos de su abdomen » (*Servicio...*, p. 190).

le chauffeur demande à son ami-client de l'attendre un moment, arrête son taxi, rentre dans un bar et... se tue d'une balle dans la tête (*Historia...*, p. 42). L'anomalie est ici le résultat du décalage entre *cause* et *effet*, lorsque le petit dilemme de la vie quotidienne prend des allures existentielles¹⁴.

Ces procédés comiques récurrents rendent compte d'une écriture affranchie de toute contrainte, notamment celles de la *vraisemblance* (ainsi, Florizelda propose à sa mère de peindre la façade de sa maison avec « [la] peinture verte qu'elle [sa mère] avait employée pour retoucher les feuilles des plantes [de la maison] » (*Signos*, p. 77)) et de la *mesure* : tout tend à la démesure, à une forme d'entropie, à un désordre apparent qui est en fait une décomposition-recomposition d'un ordre précédent. L'anormalité est ainsi une mise à nue de toutes les *normes*, quelles qu'elles soient ; elle ne fonctionne pas pour autant sous la forme de la *dénonciation* (qui en général *se prend trop au sérieux* et délaisse donc le comique) mais plutôt comme une invitation à la réflexion, au questionnement. Ce qui paraît *normal* parce qu'*habituel* (la misère, l'exploitation, les injustices, les abus de pouvoir, la violence au sein de l'Etat, du groupe ou de la famille, l'individualisme, exacerbé, etc.) perd de sa *normalité* et force le lecteur à s'interroger sur ses propres pratiques. Ce que l'écrivain fait dans son œuvre –libérer son imagination de toute contrainte non voulue– fonctionne comme un miroir dans lequel le lecteur peut se projeter.

ii) D'autre part, certaines *anomalies* sont purement intratextuelles, leur *anormalité* se mesure seulement à l'aune d'une normalité produite par le texte lui-même et par lui seul. En effet, des situations qui, dans l'univers extratextuel, peuvent sembler *anormales*, deviennent souvent *normales* (banales) à l'intérieur du texte. Ce sont des logiques qui transgressent ou remplacent la contrainte du réel ; mais il arrive que cette *normalité* soit à son tour subvertie : que ce soit par un retour à la *normalité ancienne*, ou par l'apparition d'une nouvelle situation qui devient à son tour normale. On a ainsi une sorte de phénomène d'*anomalies en cascade*, qui redouble l'effet comique.

¹⁴ Dans sa nouvelle « La bolsa de basura » on trouve le même type de situation, lorsque le protagoniste sort de chez lui pour jeter son sac poubelle dans un container mais tombe sur un homme en train de fouiller ce container à la recherche de restes de nourriture. La nouvelle rend compte des différentes hypothèses successivement écartées par le protagoniste (jeter la poubelle dans le container en s'excusant, laisser son sac à quelques mètres du container, donner la poubelle en mains propres au *fouilleur*...). Incapable de prendre une décision, il rentre chez lui et entend alors par la fenêtre le cri de l'individu qui lui demande sa poubelle : « che, loco, aunque sea tirámela por la ventana » (Leo Maslíah, « La bolsa de basura » in *La bolsa de basura. Cuentos*, Menosata, Montevideo, 2009, p. 14).

Prenons l'exemple d'*Estatutos* qui nous semble assez révélateur de ce type de comique. Dans ce roman, des situations étranges, surprenantes ou simplement hors du commun apparaissent constamment, mais elles sont subsumées par le récit et produisent une *normalité* –certes, assez instable-. Dès les premières pages du roman, le narrateur pénètre dans un magasin où des produits informatiques sont exposés avec des mannequins placés en situation d'usagers. Rien de plus banal... Après une altercation avec la vendeuse et un employé de la sécurité, le narrateur se cache derrière un de ces mannequins -ce qui est déjà un peu moins normal. Or, ce mannequin avait une particularité : il « récitait un poème informatique en seize langues différentes en même temps » (*Estatutos*, p. 3). Si le fait qu'un mannequin puisse émettre des sons relève encore d'une forme de vraisemblance, d'autant plus que cela se passe dans un magasin de vente de produits informatiques, le fait qu'il récite « un poème » l'est peut-être moins. Et le fait que ce poème soit qualifié d'« informatique » introduit une anomalie supplémentaire : s'agit-il d'un poème produit par un programme informatique (une sorte de poème *oulipien*) ? Ou plutôt d'un poème reproduit informatiquement ? Quoi qu'il en soit, la précision finale porte un coup fatal à cette normalité trébuchante, car le fait que le poème soit récité en seize langues *simultanément* suppose

- soit que ce mannequin produit une cacophonie digne de la Tour de Babel, car seize canaux différents deviennent forcément inaudibles, incompréhensibles –mais le fait est que le narrateur a pu les distinguer comme tels, ce qui va à l'encontre de cette hypothèse ;

- soit que certaines contraintes (liées au fait que tout discours se développe de façon linéaire dans le temps) sont ici abolies ou outrepassées.

Les anomalies se poursuivent : le narrateur trouve une petite porte qui lui permet de se glisser à l'intérieur du mannequin dont les creux épousent son propre corps, pour devenir une sorte d'être hybride, mi-homme mi-mannequin. Nous sommes déjà ici dans un univers qui pourrait être celui de la parodie des films d'horreur (à la manière de Roman Polanski dans *Le bal des vampires* (1967) ou de Mel Brooks dans *Frankenstein Junior* (1974)). Lorsque le narrateur paraît ainsi harnaché, il produit tout naturellement une certaine panique ; mais dès qu'il sort du magasin, sa présence redevient normale et ne choque personne ; il sera même accosté par une prostituée, ce qui permet une nouvelle approche comique, car l'invitation de celle-ci (« ¿Vamos, muñeco? », *Estatutos*, p. 4) joue sur le double sens du terme « muñeco » : dans ce contexte, ce « muñeco » serait une apostrophe (comme qui dirait: *On y va, mon chou ?*) alors que la nouvelle situation du narrateur nous le fait prendre au sens premier (*muñeco* = poupée, marionette).

Après quelques péripéties, le narrateur finit par quitter cette *carapace*, mais celle-ci, passablement amochée, ne redevient pas un simple objet inanimé : elle continue de mener une existence propre et le narrateur retrouve le mannequin (ou ce qu'il en reste) dans un bistrot plus tard, attablé avec un autre homme et s'exprimant de façon sommaire.

Le mannequin est ainsi successivement élément de décor, carcasse vide, objet de désir, être vivant... ; chaque fois il épouse naturellement sa nouvelle *nature*, de sorte que l'anomalie devient norme transgressée par une nouvelle anomalie et ainsi de suite.

Voici un autre exemple : le narrateur de *El lado...* croise dans la rue un certain Berzatelli, qui en principe devait être mort puisque le narrateur l'avait tué sept ans auparavant -et avait même purgé pour ce crime une peine de cinq ans de prison. A la suite de cette rencontre, il rend visite à un avocat, auquel il explique son souhait de demander des dommages et intérêts à l'Etat qui l'a injustement condamné. Nouvelle anomalie : l'avocat qui reçoit le narrateur et son amie Clara dans son cabinet, est plus intéressé par les fesses de celle-ci que par le cas qu'il est censé traiter :

No creo que pueda ayudarlo [...]. Aunque permítame que le dé un consejo: dígale a esa chica [Clara, qui faisait des exercices à côté de la fenêtre] que baila bien, pero que tiene que mover más el culo. (*El lado...*, p. 118).

Le narrateur tente de comprendre pourquoi l'avocat ne peut pas le défendre, et celui-ci, prolongeant cette logique anormale, lui dit que peu importe que Berzatelli soit mort ou vivant, car

a usted no lo condenaron porque Berzatelli estuviera muerto, sino por haberlo matado. (*El lado...*, p. 119).

Le narrateur demande alors à l'avocat qu'arriverait-il s'il tuait Berzatelli à nouveau, si ce ne serait pas une manière d'équilibrer les choses, mais l'avocat lui répond que, logiquement, il serait à nouveau condamné, et que de toutes façons, s'il l'a tué, il y a peu de chances qu'il soit en vie (revenant sur la scission logique opérée plus tôt, suivant laquelle un homme tué n'est pas forcément un homme mort). Enfin, lorsque le narrateur en désespoir de cause lui demande comment il peut prouver aux autorités que Berzatelli est toujours en vie, l'avocat lui dit qu'il y a une seule solution : « une déclaration sous serment faite par sa mère » (*El lado...*, p. 119). Les anormalités se succèdent donc, l'une chassant l'autre, instaurant une normalité toujours fragile. Ce passage montre à la fois la capacité du texte à produire ses propres normes (de fonctionnement, de vraisemblance, etc.) et aussi sa capacité à interroger les normes qui régissent nos vies, comme la norme juridique ici, avec son caractère irréfutable et sa logique implacable déjà explorée par Kafka dans *Le procès* et d'autres récits.

1.1.2. Anomalies au niveau de l'expression

Une autre grande catégorie d'anomalies a trait non pas aux faits racontés mais à la façon de le faire. Prenons cet exemple tiré de l'incipit de *Historia...* : le personnage éponyme joue aux échecs avec un autre homme, et l'action est présentée dans ces termes :

El porta-escarbadientes se dejó crecer una centésima de milímetro la barba y jugó (*Historia...*, p. 5).

Un individu qui a un cure-dent dans sa bouche n'a rien d'extraordinaire en soi, et donc rien de comique. Néanmoins, quand le personnage est présenté par le narrateur comme « le porte cure-dents » ce détail, mis en avant et grossi par un procédé proche de l'humour graphique et de la caricature, devient anomalie.

De même, pour un joueur d'échecs, rien de plus normal que de prendre son temps avant de jouer. Mais lorsque le narrateur mesure ce temps non pas en minutes mais en *poussée de la barbe*, s'instaure une nouvelle anomalie qui relève encore une fois de la façon dont le monde est approché par le narrateur. Traduite en « langage courant » cette phrase pourrait donner quelque chose de ce genre :

El hombre que tenía un escarbadientes entre los labios reflexionó varios¹⁵ minutos y jugó.

Les faits sont les mêmes, l'anomalie ne relève donc que du regard porté par le narrateur. Ce qui *n'est pas normal* (ce qui n'est pas *courant*) est cette façon de présenter le monde et les choses. Des exemples de ce type abondent dans ces romans, tel ce chauffeur de taxi appelé successivement « el taximetrista », « el individuo a porcentaje », « el opresor de pedales », « el doce horas por día opresor de su propio asiento », « el opresor eventual de la bocina », « el cobrador de un porcentaje no satisfactorio », « el opresor de pedales ajenos », « el eventual sacador de la mano por la ventanilla », « el hombre porcentual » et même « el sí-taximetrista », après avoir désigné son passager comme « el no-taximetrista », (*Historia...*, p. 39-41).

Là encore, l'anomalie ne réside pas dans l'anecdote elle-même (un chauffeur de taxi conduit son passager vers sa destination), mais dans la caractérisation du personnage, présenté successivement en fonction de son métier, de ses gestes, de sa rémunération, de son statut, etc. Le regard du lecteur est détourné vers quelque chose de (normalement) secondaire par rapport

¹⁵ Si on voulait être précis, et on considère que la barbe pousse en moyenne 1,2 cm par mois, pour qu'elle pousse un centième de millimètre il faut à peu près trois quarts d'heure. Mais c'est assez improbable qu'un lecteur lambda fasse ce calcul à partir des données fournies par le texte....

au récit ; quelque chose qui dans un roman est accessoire ou, disons, purement fonctionnel (nommer le personnage permet au narrateur de lever des possibles ambiguïtés par rapport à la question *qui parle* ou *de qui on parle*) est ici mis en avant, et ce faisant est détourné de sa fonction première. Un autre récit (une autre façon de raconter) se construit par ce biais : car ces dénominations successives racontent ici l'histoire d'un chauffeur de taxi qui n'est pas propriétaire de son véhicule mais travaille pour quelqu'un d'autre, qui est mal payé, voire exploité (puisque ses revenus ne représentent qu'un maigre pourcentage des courses effectuées), qui est forcé de travailler beaucoup d'heures par jour, qui exprime dans ses actions une certaine agressivité... Un individu qui, incapable de réagir efficacement face à cette *oppression* (le terme *opresor* apparaît quatre fois dans ce passage), décharge sa colère sur d'autres : sur son véhicule (cf. *opresseur de pédales, de claxon*), sur des piétons sur d'autres conducteurs... Le comique est produit ici par cette façon non traditionnelle de caractériser le personnage, par des périphrases qui successivement donnent à voir son identité sous différents angles. Ce renversement épistémologique n'est pas sans lien avec la réalité (dans la vie courante en Uruguay, en effet, un chauffeur de taxi passe plus d'heures par jour à *appuyer sur le champignon* qu'à faire autre chose), et met en avant la question de la liberté, amoindrie ici par ce travail répétitif, lassant, interminable, qui détruit les fondements même de l'individu.

Dans *Líneas*, c'est la structure même qui ouvre la porte à de nombreux effets comiques. Le choix de la brièveté et de la fragmentation n'est pas *a priori* comique –que l'on songe à un roman en vers comme *El cumpleaños de Juan Angel* de Mario Benedetti, qui visuellement se rapproche de *Líneas* mais qui n'a rien en soi de comique. Néanmoins, ce choix en appelle d'autres : la brièveté entraîne une écriture volontairement simple, voire simpliste, qui se rapproche par moments de celle d'un enfant. Les sauts à la ligne à répétition ménagent des *petits suspenses* –avec un effet souvent déceptif. La présentation en lignes courtes permet aussi de mettre en œuvre tout un arsenal de procédés usuels en poésie (énumérations, parallélismes syntaxiques, jeux autour de la polysémie et de la connotation, allitérations, etc.) mais qui sont détournés ici au service d'une *anormalité* loufoque.

ii) Distance

Les notions d'anomalie et de distance sont très liées entre elles. Prenons l'exemple que nous avons donné un peu plus haut du chauffeur de taxi qui se suicide. Voici comment le narrateur rend compte de cet acte :

[El taximetrista] se metió en el baño [del bar]. Extrajo de un bolsillo del saco un revólver que tenía para defenderse en caso de asalto, y se pegó un tiro en la sien. No marró, murió. (*Historia...*, p. 42).

Après le récit détaillé des dernières actions du chauffeur de taxi, la précision finale en deux temps (1. il ne s'est pas loupé ; et 2. il s'est tué), avec l'emploi du verbe « marrar¹⁶ », le fait que l'information soit délivrée de façon très synthétique, écartant toute forme de pathétisme, introduisent une distance par rapport à un fait *a priori* tragique. Ceci est d'autant plus vrai que la suite du texte ne dit rien sur ce fait divers, pas de réactions dans le bar, ni chez l'ami qui l'attend dans le taxi, tout juste s'impatiente-t-il et finit-il par s'en aller sans payer sa course.

Cette distance face à l'événement le plus tragique qui puisse exister (la mort d'un homme), nous rappelle les procédés de distanciation que l'on trouve dans le théâtre de S. Beckett, par exemple dans cette réplique d'*En attendant Godot* :

- (*Estragon*) Si on se pendait ?
- (*Vladimir*) Ce serait un moyen de bander¹⁷.

La *mise à distance* est récurrente dans ces romans. Elle s'opère au niveau des personnages, pour lesquels les processus classiques d'*identification* et d'*empathie* sont constamment battus en brèche par toute une série de procédés : l'absence de toute forme de psychologie, le caractère parfois interchangeable des personnages, le manque de motivation explicite de nombre de leurs actions. Le lecteur n'est pas conduit à adhérer aux pensées ou aux actes d'un personnage, ni à l'admirer, à le prendre comme modèle, le détester ou s'apitoyer sur son sort ; ce qui n'empêche pas que nous puissions nous voir représentés parfois dans leurs actes et gestes¹⁸. Mais la mise à distance s'opère aussi par rapport aux voix narratives, qu'elles soient incarnées par des personnages (comme dans *El lado...* et *Mentirillas...*) ou pas (comme dans la majorité des romans). Comment s'identifier à des narrateurs-personnages pétris de mauvaise foi (comme celui de *Mentirillas*) ou d'une telle transparence qu'elle ne cache même pas leur statut, précisément, de « personnages », d'êtres de papier, comme c'est le cas du narrateur-personnage de *Estatutos* qui d'ailleurs semble reconnaître qu'il n'existait pas avant le début du roman :

¹⁶ Ce verbe est surtout employé dans le langage footballistique, par exemple dans la phrase « marrar un penal » (= rater un penalty).

¹⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, Paris, 1970, p. 32.

¹⁸ Comme l'écrit Mario Levrero dans la quatrième de couverture de *Signos*, « Los personajes de SIGNOS son arbitrarios, están dominados por preconceptos y padecen situaciones absurdas, a menudo creadas por ellos mismos. Es decir, son exactamente como nosotros. De modo que al reírnos de ellos a carcajadas nos estamos, en cierta forma, redimiendo. »

Desde hacía varios días me estaba preguntando cosas que no sabía responder. ¿Quién era yo? ¿De dónde había salido? No tenía casi ningún recuerdo en que se viera involucrada mi propia persona. Recordaba fechas históricas, lugares de distintas zonas geográficas, películas, libros y un sinnúmero de cosas más, pero no podía hallar en mi cabeza ninguna circunstancia en la que yo sostuviera un vínculo con ninguna de esas cosas antes de las últimas semanas. Antes de mi visita a la tienda de computadoras de la que había salido caminando sobre los pies de Roger [le mannequin à l'intérieur duquel il s'introduit au début du roman], [...] no recordaba nada. (*Estatutos*, p. 20).

iii) Innocuité

On pourrait reprendre l'exemple du chauffeur de taxi qui se tire une balle dans la tête, dans lequel l'innocuité est aussi présente, puisque cette mort n'affecte en rien les personnes qui se trouvent dans le bar, le coup de feu n'est perçu par personne, cette mort ne produit d'effet que pour ce personnage qui disparaît du récit, comme tant d'autres.

La mort est d'ailleurs un exemple courant et typique de l'innocuité assumée dans ces textes : lorsque plusieurs personnages sont dans un ascenseur, l'un d'eux dit qu'il donne « à chacun ce qu'il mérite » (« le doy a cada cual su merecido ») et aussitôt porte un coup de couteau dans le ventre à une personne se trouvant à côté de lui. La réaction des autres personnages n'est pas l'horreur ou la panique mais plutôt de demander à l'assassin ce qu'ils méritent, eux :

-¿Y yo? ¿Cuál es mi merecido? –preguntó afanoso el *maître*.
-¿Y el mío? ¿Y el mío? –preguntó también la [enfermera] Boston, vivamente interesada. (*Servicio...*, p. 168).

Un peu plus loin, alors que l'infirmière colle son oreille à la poitrine du blessé pour savoir s'il est toujours en vie, la discussion renvoie à nouveau à un fait *secondaire*, à une précision d'ordre linguistique plus précisément :

-[...] Estoy a punto de hacer una certera declaración sobre el estado de este cuerpo, pero necesito asegurarme de que su corazón no late.
-Hay una forma más efectiva de lograr eso –el hombre [...] se dispuso a asestar otra puñalada a Gascón, pero el *maître* contuvo su brazo con mano firme.
-Dijo 'que su corazón no late', no 'que su corazón no lata' –le recordó. (*Servicio...*, p. 170).

La mort de cet individu ne produit donc aucun effet ; ailleurs, les effets de la mort sont si négligeables que même le mort ne s'en rend pas compte et continue d'exister. Mais sans arriver à cette extrémité, d'autres personnages sont malmenés, maltraités, voire mutilés, sans que cela provoque de la douleur ou des souffrances. La raclée que reçoit Floreal Menéndez au début de *Historia...* ne semble pas laisser de traces ; la rencontre de ce même personnage dans la salle d'attente d'un médecin avec une femme qui « lui expliqua qu'elle n'avait plus de jambes », comme si cela avait besoin d'être dit¹⁹, va dans le même sens. Cette innocuité de la

¹⁹ A moins qu'il ne s'agisse d'une supercherie, car le narrateur la désigne un peu plus loin comme « la femme qui assurait ne pas avoir des jambes » (*Historia...*, p. 7), ce qui ne confirme ni n'infirmes cette affirmation...

douleur, de la souffrance et la mort, est valable aussi pour les sentiments amoureux ; ainsi, Francia Beatriz, maîtresse de José Fin, lui fait cette confession :

– [Mi esposo] [...] sabe de lo nuestro.
–¿Qué sabe?
–Todo.
–¿Y?
–No me importa. No me importa nada ese cornudo.
–No lo querés mucho? –preguntó José.
–¡Ja ja ja ja ja ja ja! No –dijo ella.
–¿Y a mí?
–A veces sí –dijo Francia–. Pero a él le digo todo lo contrario. Le digo que lo quiero, que lo adoro, y que vos en cambio me importás tres carajos. (*El Show...*, p. 7).

Ni José Fin ni le lecteur ne peuvent savoir à qui Francia Beatriz ment, et à qui elle dit la vérité (ou si elle ment ou dit la vérité à tous les deux). Mais, tout compte fait, cela n’importe guère, et cela ne change rien à l’histoire.

Les romans de Masláh semblent donc bien correspondre aux critères du comique posés par Jean Émelina, et notamment à sa « *trinité* ». Ce qui ne veut pas dire pour autant que l’objectif essentiel visé par le romancier soit de faire rire son lecteur. Dans son essai classique sur le rire, Bergson écrit :

Tout le sérieux de la vie lui vient de notre liberté. Les sentiments que nous avons mûris, les passions que nous avons couvées, les actions que nous avons délibérées, arrêtées, exécutées, enfin ce qui vient de nous et ce qui est bien nôtre, voilà ce que donne à la vie son allure quelquefois dramatique et généralement grave. Que faudrait-il pour transformer tout cela en comédie ? Il faudrait se figurer que la liberté apparente recouvre un jeu de ficelles, et que nous sommes ici-bas, comme dit le poète²⁰,
[...] d’humbles marionnettes/ Dont le fil est aux mains de la Nécessité.
Il n’y a donc pas de scène réelle, sérieuse, dramatique même, que la fantaisie ne puisse pousser au comique par l’évocation de cette simple image²¹. »

Ainsi donc, d’après Bergson, le rire peut jaillir de n’importe quelle situation de notre vie (tout peut être comique, ou tout peut être appréhendé sous l’angle du comique), pourvu que l’on soit capable de cette *distance* nous permettant de relativiser la liberté dont nous jouissons ou croyons jouir. Pour Bergson, « se figurer » qu’on n’est pas libres suffit à produire du comique, car c’est une façon de plaquer du mécanique (*marionnettes* contrôlées par des *fils*) sur du vivant (nous), pour reprendre sa célèbre définition. Nous sommes en partie d’accord avec sa conclusion, même si nous ne pensons pas que la cause essentielle du rire soit ce plaquage du mécanique sur du vivant²² ; la *mécanisation* du *vivant* n’est en fait qu’une

²⁰ Il s’agit de Sully Prudhomme et de son sonnet « Un bonhomme » consacré à Spinoza.

²¹ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012, p. 92-93, nous soulignons.

²² Cette interprétation, s’explique en partie, comme le signale Antoine de Baecque, par le fait que « Le moment 1900 du rire, que partagent Bergson et Freud avec de nombreux autres penseurs du comique tombés dans l’oubli,

façon de mettre en évidence la question de la liberté et de la contrainte (ou de la liberté et de la nécessité telle que la pose Spinoza). L'effet comique dans les romans de Maslíah provient de ce décalage que le lecteur perçoit entre ses propres façons de se comporter, d'agir, etc. et celles des personnages, étrangers à la plupart des règles, normes, conventions et tabous qui organisent notre vie de tous les jours. Toutes ces anomalies exploitées par les romans, mises à distance et inoffensives, produisent un rire qui peut parfois se transformer en rictus amer, car ces transgressions laissent percevoir toute l'étendue d'une liberté qui le plus souvent nous échappe, du fait de la contrainte extérieure ou intérieure. La proliférante imagination créatrice de Maslíah donne au lecteur aussi bien un aperçu des libertés possibles que des servitudes et des petits arrangements avec la contrainte qui constituent notre quotidien. Elle montre aussi une voie possible, celle de la création.

1.2. *Eloge de l'écart(t)rissage*

Si la poésie est écart à la langue, la langue est écart à toutes choses, et notamment à elle-même.²³

Anomalie, *distance* et *innocuité* renvoient toutes les trois à l'*écart* qui est au cœur du comique : écart vis-à-vis de la norme ou de la « normalité » ; vis-à-vis des événements qui sont vécus/racontés de façon distanciée ; vis-à-vis des résultats « attendus » par le récepteur. Parmi les stratégies permettant d'atteindre ce triple objectif et de maintenir ou de creuser cet écart, on trouve la « suspension d'évidence²⁴ » ; celle-ci suppose que la *doxa* est négligée, ignorée ou remise en question. L'esprit comique fait que rien ne va de soi, ni dans le monde physique (où les lois les plus habituellement acceptées comme telles sont joyeusement enfreintes), ni dans le monde de la pensée (où la logique et ses raisonnements fondés sur la causalité, l'identité, la non contradiction... sont constamment mis à mal), ni dans celui de la langue (où le sens même des mots, des expressions, des phrases, est sujet à caution). La correspondance entre les mots et le monde, entre le signifiant et le signifié n'est jamais sûre et surtout n'est jamais donnée d'avance.

Les nombreuses règles qui, tacitement acceptées, permettent dans la vie de tous les jours la communication, présupposent une prise en compte du langage comme quelque chose

est [...] celui de la naissance du cinéma, et plus particulièrement d'un genre cinématographique alors dominant, le burlesque. » (A. de Baecque, « Préface », in H. Bergson, *Le rire*, op. cit., p. 21).

²³ Gérard Genette, *Figures II*, Points Seuil, Paris, 1979, p. 152.

²⁴ Robert Escarpit, *L'Humour*, PUF, Que sais-je, Paris, 1960.

pouvant être transparent ou tendant du moins à la transparence, comme un moyen plus ou moins neutre (éthiquement, idéologiquement, etc.) capable de véhiculer des informations, des idées, des émotions, etc. Or, cette représentation du langage, acceptée par le plus grand nombre dans la vie quotidienne, est bien entendu un leurre ; elle reste néanmoins extrêmement opérationnelle et, une fois acceptée, le langage devient un mécanisme d'oppression extrêmement puissant, surtout dans notre monde, dominé et obsédé par la maîtrise de l'information et de la communication. Il est donc assez naturel que dans son projet d'écriture en liberté, Maslíah brise systématiquement ce mirage persistant, et sa façon de le faire consiste en une remise en question totale, constante et toujours recommencée du langage. Aucun sens *ne va de soi*, tous les mots (noms propres ou communs, adjectifs, mais aussi articles, conjonctions, pronoms...) portent à un moment ou à un autre un sens incertain, instable, variable. Et ce qui vaut pour les mots vaut bien entendu aussi pour la syntaxe et, *in fine* pour le discours dans sa totalité, dont les significations se construisent, se détruisent, se reconstruisent, se modifient.

L'effet comique dans les textes de Maslíah est ainsi, parfois, plus qu'une fin en soi, un *effet secondaire* ou *collatéral*²⁵ de cette constante auto-réflexivité langagière. Ce que nous voulons dire par là c'est que ces textes ne cherchent pas en priorité à *faire rire*, et nous sommes convaincus que le romancier ne les conçoit pas dans cette perspective, il n'est pas à la recherche de l'effet le plus risible, de la situation la plus drôle ou cocasse²⁶. Le comique surgit néanmoins, et il surgit assez naturellement car ce travail de sape sur le langage se sert des mêmes outils et moyens dont se sert le discours comique (anomalie, distanciation, innocuité) et, pourrait-on dire, les mêmes causes produisent les mêmes effets.

Au niveau linguistique, l'exemple le plus évident est celui des jeux entre sens propre et sens figuré. Très souvent, les personnages ou le narrateur prennent au sens propre ce qui relevait du sens figuré : par exemple, lorsque le secrétaire de la Présidence dit assez vertement à la femme du Président déchu qu'elle doit quitter les lieux puisque son mari n'en est plus le locataire, celle-ci, vexée, lui répond que

²⁵ Etymologiquement « [parent] situé hors de la ligne directe », ou personne ou chose « qui est située de côté ».

²⁶ Comme la plupart des grands comiques d'ailleurs. Nous renvoyons aux réflexions de Michel Chion sur l'œuvre filmique de Jacques Tati, où il met en avant la construction de ses *gags* et son constant refus de la facilité, de l'attendu, qui le conduit assez souvent à *diluer* ses *gags*, plutôt qu'à préparer des chutes spectaculaires. (Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », Paris, 1987, p. 9-14 notamment). De même, les textes de Maslíah ne sont pas « [conçus] à l'envers, en fonction de leur chute », comme le sont les « histoires drôles » d'après l'analyse de Violette Naville-Morin (cf. V. Naville-Morin, « L'histoire drôle », *Communications* n°8, *L'Analyse structurelle du récit*, Seuil, Paris, 1966, p. 33).

Si no fuera por la inminencia de este desalojo, te daría una lección.

et comme le secrétaire la provoque (« Me gustaría que lo intentara –desafió socarronamente el secretario ») elle obtempère, non pas en l'insultant ou en exerçant une quelconque violence sur lui, comme le suggère l'expression « donner une leçon »... mais en lui faisant une véritable leçon (sur les arachnéens) (*Tarjeta...*, p. 29, nous soulignons).

Ailleurs, lorsque le narrateur évoque l'étrangeté d'un personnage à la taille variable, sa précision entre parenthèses

el ayuda de cámara [...] mientras caminaba daba la impresión (aunque nadie la tomaba) de estarlo haciendo entre lomas o dunas, debido a la oscilación que sufría su estatura. (*Servicio...*, p. 106, nous soulignons).

produit un effet comique fondé sur le même principe : l'expression *dar la impresión*, considérée d'abord dans son acception courante (= sembler), est déconstruite lorsque dans la parenthèse le syntagme n'est plus considéré comme une expression lexicalisée et que le verbe « dar » est pris au sens de *donner* ; enfin, après la parenthèse, l'expression retrouve son sens habituel et la phrase se poursuit *normalement*. Cet *arrêt* permet ainsi de dénoncer la fausse transparence du langage, à la manière du *nonsense* qui est, à n'en pas douter, une des références intertextuelles majeure de l'œuvre tout entière de Masliah.

De même, lorsqu'un employé est décrit comme un vieillard « de ojos pequeños y profundos », l'adjectif « profundo » qui, associé au substantif « ojos », renvoie normalement à une dimension *immatérielle* (un regard profond pouvant être un regard inquisiteur, séducteur, etc.), perd son sens habituel avec les informations complémentaires fournies par le narrateur :

tan profundos que habían tenido que improvisar órbitas en la parte posterior del cráneo. (*Tarjeta...*, p. 35).

L'adjectif est ramené à sa dimension purement physique, ce qui produit de nouveaux sens, puisque le portrait de ce vieillard devient celui d'un être inquiétant, monstrueux. Le détournement des mots et expressions de leur sens habituel est une stratégie courante dans ces romans. Il en est ainsi de l'expression « gagner son pain à la sueur de son front » : cette expression tirée de la Genèse mais devenue sentencieuse est passée dans le langage courant. Dans *Tarjeta Roja* elle est prise au sens propre, la sueur devenant la monnaie d'échange qui permet d'acheter son pain, etc. et donnant lieu à toute une série de péripéties, dont voici un exemple :

La entrada al casino se la cobraron en sudor. Había un baño turco en el hall, para facilitar la labor del cajero. (*Tarjeta...*, p. 55).

L'absurdité du sens « premier » (non figuré) que le lecteur perçoit dans un premier temps, laisse dans un deuxième temps place à une réflexion sur le fait que dans la vie de tous

les jours la solution « normale » (l'échange se fait avec des pièces métalliques ou avec des bouts de papier) n'est pas moins « absurde » ou tout au moins arbitraire que celle proposée par le romancier.

Dans ce même roman, lorsque la femme de ménage de la résidence du Président dit à Dagoberto (qui n'y habite plus) qu'il ne peut pas rentrer, car il n'est plus président, Dagoberto lui dit qu'elle devrait partir elle aussi ; la femme lui répond alors « De aquí no me saca nadie » mais Dagoberto la met dehors avec violence pour lui montrer qu'elle se trompe. Néanmoins, la femme ne s'avoue pas vaincue : certes, Dagoberto l'a fait sortir, mais son affirmation, fait-elle comprendre à Dagoberto, pouvait s'interpréter différemment : « De aquí no me saca nadie » pouvait être interprété comme « De aquí no me saca Nadie », où « Nadie » serait un nom propre renvoyant non pas à n'importe qui mais à une personne précise. Le jeu de mots se poursuit donc (« Eso significa que no eres nadie », dit-elle à Dagoberto, *Tarjeta...*, p. 91). La réponse de la femme de ménage s'enrichit aussi de nouveaux sens : « tu n'es personne » et « tu n'es pas Personne ». Les deux sens soulignent la nouvelle situation du président déchu qui, dans ce roman, sacrifie littéralement son identité en acceptant de quitter son poste et sa fonction²⁷.

Lorsque Madama Yizmejansborough évoque à table les plats qu'elle a préparés pour les uns et les autres, et que son fils lui demande ce qu'elle a préparé pour lui, sa réponse est « Para vos freír torrijas » (*Signos*, p. 15). Alors que les « torrijas » (= pain perdu) sont un plat préparé, le syntagme « freír torrijas » est inévitablement associé par le lecteur à l'expression familière du Río de la Plata *irse a freír torrijas* (= aller se faire voir) et la réponse de la mère donne à lire une autre réponse possible (*je n'ai rien fait pour toi, tu me gonfles*) même si elle est prise au sens « premier » (qui est ici le moins courant).

A travers ces exemples nous percevons que dans les romans de Masliah les signifiants peuvent renvoyer à plusieurs signifiés, construisant par là une pluralité de sens, aussi mouvants et incertains les uns que les autres. Le caractère majoritairement dialogué de ces romans, fait que cette création de nouveaux sens n'est pas l'œuvre d'un personnage isolé. Bien au contraire, la création de sens est ici *partagée* et produit des effets, ouvre des nouvelles voies dans la communication ou dans le récit. Car, si les personnages *excentriques*, hors du commun, prolifèrent dans les romans de Leo Masliah, cela ne veut pas pour autant dire qu'ils soient isolés, qu'ils ne puissent pas communiquer entre eux. La création de nouveau sens se

²⁷ Ce qui est, par ailleurs, déjà inscrit dans son prénom, qui renvoie à la chanson burlesque du XVIII^e siècle, mettant en scène le Roi Dagobert (roi mérovingien du VII^e siècle) et son conseiller, l'évêque Eloi de Noyon. A travers le Roi Dagobert de la chanson se tisse une critique du pouvoir monarchique absolu.

fonde sur une *suspension d'évidence partagée*, ce n'est pas l'expression d'une pathologie ou d'une forme de folie d'un personnage qui n'appréhenderait jamais le réel *comme il faut*. Lorsque ce type de comique se situe au cœur d'un dialogue, les interlocuteurs acceptent le sens « décalé » qui leur est proposé et continuent la conversation en adoptant ce nouveau sens ou cette nouvelle tournure du dialogue, jusqu'à ce qu'une nouvelle transformation se produise. Ainsi, dans le cas que nous venons de donner en exemple, le fils de Madama Yizmejiansborough ne se sent nullement vexé par la réponse de sa mère, ne l'interprète pas comme une insulte et continue le dialogue autour des « torrejas ».

Une autre façon de rompre avec les évidences, de s'attaquer au lien qui relie le texte au monde, apparaît dans des stratégies d'écriture fondées sur *le trop* ou *le pas assez*. Le comique, on le sait, fonctionne souvent par excès ou par défaut. Ce faisant, il transgresse une des règles tacites de la communication, ce principe d'économie qui suppose que, pour qu'une information soit bien comprise, il est nécessaire qu'elle ne soit ni excédentaire ni manquante. Parmi ces altérations du discours, regardons ces écarts quantitatifs que l'on peut qualifier d'*excès* ou *manques*.

i) Figures du manque

L'ellipse, l'allusion, les raccourcis qui provoquent la surprise ou l'incongruité, sont autant de stratégies qui *dèreglent le discours* et produisent un effet comique. Le manque d'information produit souvent des quiproquos ou des amphibologies, autant de failles dans la communication (entre deux personnages, ou entre le narrateur et son narrataire, mais aussi entre le narrateur et ses personnages). Tel est le cas de cette confusion autour de la préposition « con » : lorsque Simbad Geigy explique à un homme que

perfectamente puede ocurrir que un hombre se case con un cura en una determinada iglesia, sin que otro perteneciente a otra iglesia tenga la menor noticia de ello. (*El Crucero...*, p. 58, nous soulignons).

celui-ci se scandalise car, dit-il,

Lo que usted está diciendo es una impertinencia punible en primer grado, y yo, aunque no soy feligrés, no puedo pasarla por alto: ¡a los curas les está terminantemente prohibido casarse! (*El Crucero...*, p. 59).

Les figures du manque sont en général employées de façon paradoxale. Lorsque le narrateur fait une pause dans son récit pour signaler à son lecteur (il est en train de dicter son texte à sa secrétaire) que

Me cuesta hablar de estas cosas, contar mi historia. Muchas de las cosas que hice me dan vergüenza. (*El lado...*, p. 102).

l'aveu relève plutôt de la prétention, car le narrateur ne semble avoir aucun mal à raconter ses faits et pensées les plus intimes, voire les plus scabreux.

Les figures du manque sont néanmoins rares en comparaison avec celles de l'excès, qui rendent compte d'une esthétique du *plein*, d'une forme de baroque dans l'écriture de Masliah.

ii) Figures de l'excès

« L'expansion du discours au moyen de greffes arbitraires, la surcharge de signifiants inutiles, la gratuité des détails mécaniques, sont souvent des indices d'humour » note Franck Evrard²⁸. Parmi les stratégies d'expansion, il y a celle des dénombrements erratiques, des classements irrationnels, de l'énumération, de l'accumulation, de l'inventaire. Ces procédés ont été fort utilisés par les *oulipiens*, et en particulier par Georges Pérec (dans *Les Choses, Je me souviens, La vie mode d'emploi...*) ; mais aussi (sans avoir forcément une visée comique) par J. L. Borges dans *El Aleph, La biblioteca de Babel*, etc.

Les énumérations

L'énumération, en tant que figure rhétorique, consiste à présenter de façon successive des entités faisant partie d'un ensemble ; de ce fait, l'énumération est un procédé classique de la description. Enumérer les parties d'un ensemble peut être une façon de définir cet ensemble -définition par extension, qui peut se présenter sous la forme d'un inventaire plus ou moins exhaustif. Dans tous ces cas, l'énumération permet de classer, d'organiser, de cerner, d'appréhender. Elle est d'une certaine façon *rassurante*. Or, Leo Masliah fait plutôt une utilisation à contre-pied de l'énumération, qui rappelle celle proposée par Borges :

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas²⁹.

L'énumération est évacuée de ces romans en tant que procédé « rassurant », en tant que principe descripteur ou organisateur du monde ; l'hétérogénéité des termes, leur

²⁸ Franck Evrard, *L'humour*, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, Paris, 1996, p. 48.

²⁹ Jorge Luis Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, in *Prosa completa*, Vol 2, Bruguera España, 1980, p. 221.

incohérence (par rapport à la *doxa*), le caractère illogique ou déraisonnable des séries qui sont proposées interroge nos certitudes concernant les êtres, les situations, les objets. Toute identité devient incertaine et sujette à caution. Ainsi, lorsque dans l'ascenseur une personne parle des « occupants de l'hôtel », une autre de lui répondre que

Este hotel no tiene ocupantes [...]. Tiene huéspedes, tiene mucamas, tiene *personal trainers*, tiene mozos de cordel, tiene... (*Servicio...*, p. 167).

Si l'énumération commence avec une correction qui est une précision sémantique (le terme qui convient étant en effet *huéspedes* et non pas *ocupantes*), et se poursuit de façon logique et ordonnée, elle finit par *dérailier* lorsqu'on arrive au terme « mozos ». Celui-ci, en effet, était normalement attendu par le lecteur (dans un hôtel il y a aussi des *mozos*, c'est-à-dire des garçons d'étage), mais le terme devient « mozos de cordel » qui renvoie à une réalité disparue (ce sont des porteurs que l'on trouvait dans beaucoup de villes et villages et qui proposaient leurs services ; on les retrouve encore dans la littérature du XIXe siècle).

Si le procédé comique peut être engendré par l'introduction dans l'énumération d'une *anomalie* à l'intérieur d'une série, l'écart par rapport à la norme peut s'avérer plus proche de la vérité que l'on ne pourrait le croire, comme on le voit dans ce passage qui décrit un magasin d'informatique :

Había unos maniqués, también allí, en actitudes que representaban distintos tipos de trabajo realizable con los accesorios que se ofrecían, como imprimir, digitalizar imágenes, mantener relaciones sexuales a distancia, etc. (*Estatutos*, p. 3, nous soulignons).

Le dernier élément de la série, qui est comme souvent celui qui détonne, n'est pas à proprement parler une *anomalie*, car l'utilisation d'internet en lien avec le sexe (sites de *chat* et de rencontres, sites pornographiques, vente d'accessoires, consultations sexologiques, etc.) est une des utilisations les plus courantes (sinon la plus courante) faite par les internautes ; or, on imagine mal un magasin d'informatique mettant directement en avant cette activité. L'anomalie n'est donc pas là où on le croit...

L'utilisation toujours paradoxale de l'énumération ressort aussi dans le discours de cet amnésique, sorte de Georges Pérec à l'envers, qui énumère toutes les choses dont *il ne se souvient pas*, une forme d'énumérer le vide :

Estoy amnésico, no puedo recordar nada –dijo él [Simbad Geigy] –. No recuerdo si asistí a un jardín de infantes público o privado. No recuerdo el nombre de ninguna de las maestras que tuve en la escuela primaria. No recuerdo cuál fue el regalo que llevé al primer cumpleaños al que fui invitado. No recuerdo la marca del primer dentífrico que me tragué. No recuerdo el color de pelo de la primer mujer con la que hice el amor. No recuerdo qué sueldo percibía en el primer empleo que tuve... (*El Crucero...*, p. 91).

Dans un registre proche, l'énumération peut renvoyer non pas à des événements (probablement) produits dans le passé, mais à ceux qui pourraient arriver, et cette énumération des possibles peut être d'une certaine façon infinie, comme dans la description de cette femme :

Había allí una mujer de unos treinta y cinco años [...], tez arrugada y cabello lacio pero tan corto que también era posible que el cabello fuera lacio sólo mientras se mantuviera tan corto. Al crecer, podía convertirse en pelo crespo, o en cualquier otra cosa, como crin, estopa, paja, trigo, algodón, viruta de hierro, mimbre o mármol de Carrara. (*Servicio...*, p. 154, nous soulignons)

Ces possibles sont de plus en plus éloignés du vraisemblable, ils introduisent une sorte de gradation (des cheveux on passe au poil des animaux, puis à des matières végétales, enfin à des matières non organiques comme le fer ou le marbre), ouvrent la porte à d'innombrables possibilités, et questionnent l'identité même du personnage décrit, qui pourrait aussi bien être une personne (avec des cheveux), qu'un cheval (avec une crinière), une poupée, voire une sculpture en marbre.

A l'inverse, on ne trouve pas l'énumération là où on l'attendrait ; en effet, on ne peut pas faire décompter ou énumérer les étages de l'hôtel, car comme le rappelle un des enfants jumeaux (O'Hara ou O'Herlihy), les étages de l'hôtel « ne sont pas numérotés » (*Servicio...*, p. 66) –on apprend plus tard de la bouche du réceptionniste que l'hôtel n'a qu'un seul étage et que l'ascenseur se déplace horizontalement (*Servicio...*, p. 162).

Les figures de répétition

La répétition est une des formes les plus courantes du comique, même si elle n'est pas comique en soi, comme le faisait déjà remarquer Henri Bergson³⁰ et plus tard Marc Chapiro³¹. Pour J. Émelina la répétition peut devenir comique lorsqu'elle est subsumée sous le signe de l'anomalie : dans la vie de tous les jours, la routine, qui est une des formes courantes de la répétition (*métro, boulot, dodo*) n'est nullement comique car elle est « normale ». Mais dès qu'elle devient anormale, dès qu'elle est dérégulée (Charlot, pris de folie, serrant compulsivement des boulons dans *Les Temps modernes* (1936)), le comique jaillit. La répétition des jours de la semaine ne fait pas rire, mais un texte qui proposerait plusieurs lundis de suite, ou de sauter un dimanche, etc. pourrait le faire (cf. J. Émelina, *op. cit.*, p. 107).

³⁰ H. Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 87.

³¹ « [...] la répétition d'un même mot ou d'un même son a [...] pour effet d'intensifier le sentiment que les mots ou sons en question évoquent ; ce procédé n'est pas propre au comique seulement ; la poésie lyrique l'utilise également dans la rime [...] », Marc Chapiro, *L'illusion comique*, Alcan-PUF, Paris, 1940, p. 82.

Parmi ces formes de répétition, la forme la plus élémentaire chez Masliah renvoie à la ponctuation. La transformation systématique du « point » final en « point à la ligne » dans *Líneas* fait de cette ponctuation un élément apte à générer de nombreux effets comiques, en produisant une première anomalie (le rythme « naturel » de la phrase est cassé, le discours est *coupé à la hache*, fragmenté, les enjambements produits par cette ponctuation rendent typographiquement l'effet de suspension qui précède le dénouement comique d'une scène).

Un deuxième niveau du comique apparaît à travers la répétition des sons. Ces répétitions sonores peuvent se présenter sous différentes formes :

- à la manière de rimes : « Era el rubicundo. Salió del escritorio. Estaba iracundo. » (*Tarjeta...*, p. 25, nous soulignons) ;

- comme des paronomases : « Se veían dos o tres estrellas. / Y algunas lunas. » (*Signos*, p. 65, nous soulignons) ; dans ce cas, la répétition dessine un paysage « irréel », improbable, à moins de se trouver dans une autre planète du système solaire... ;

- comme des répétitions de certains morphèmes : par exemple, celui du prétérit dans *Líneas* :

[Alcmeón] vio a Luciana en un auto, con el profesor. / Tomó un taxi. / Los siguió. / Los vio entrar a un hotel. / Ató cabos. / Sacó conclusiones. [...]. (*Líneas*, p. 91).

Ailleurs dans ce même roman, c'est le morphème du conditionnel qui se répète, lorsque le narrateur envisage des possibilités non réalisées :

Así, después, le darían la computadora. / Y un diploma. / El lo mandaría enmarcar. / Le dirían 'venga a retirarlo el lunes'. / Iría ese lunes. / No estaría listo. / Iría el martes. / Le dirían 'llame mañana'. / El llamaría. [etc.] (*Líneas*, p. 68).

On trouve ensuite des répétitions de mots, comme l'anaphore : toujours dans *Líneas*, Alcmeón lit les petites annonces, et il voit tout ce que l'on propose :

Ofrecían 'alejamiento de personas no gratas'. [...]. Ofrecían 'retornos y amarres'. Ofrecían 'destrancamientos'. Ofrecían 'destranques'. Ofrecían inmunidad contra la envidia. [etc.] (*Líneas*, p. 105).

Le verbe *ofrecer* est répété neuf fois en autant de lignes.

Les dérivations sont également fréquentes :

Lo juzgó. / Lo juzgó, también. / El prejuicio y el juicio resultaron coincidentes. (*Líneas*, p. 107).

Ou encore :

La cachetada sobrevino a gran velocidad. El fuerte ardor en la cara de Balsabio se transformó en furia incontenible, la cual a su vez se transformó en furia contenible, convirtiéndose ésta finalmente en furia contenida. (*Historia...*, p. 13, nous soulignons).

Ici, l'expression toute faite³² est déclinée dans une gradation qui rend compte de l'attitude passive du personnage face à la violence qui lui est infligée (il sait que l'autre est beaucoup plus fort que lui, voilà pourquoi il préfère ne rien faire, et il va même jusqu'à se dire qu'il faudrait peut-être sourire, voire « caresser son agresseur »). Le passage de « incontinable » à « contenible » puis à « contenida » construit un parcours artificiel et serait un allongement inutile si le narrateur se plaçait dans la seule perspective de rendre compte des actions. De toute évidence le principe d'économie n'est pas de mise ici ; en décomposant la réaction de Balsabio (ou plutôt son manque de réaction face à l'agression subie), le narrateur la rend à la fois problématique et comique.

On trouve également des répétitions avec des variations qui changent le sens de la phrase :

Lo pisó un auto.
Perdió el conocimiento.
Perdió sus conocimientos. (*Líneas*, p. 123).

Et enfin des répétitions de séquences tout entières : ce procédé est particulièrement exploité dans les quatre romans de la saga, dans lesquels il suffit d'ouvrir une porte, pour qu'une situation déjà évoquée se (re)présente, de façon identique ou avec des variantes toujours significatives.

Autres excroissances textuelles

Sont récurrents dans ces romans le remplacement d'un mot par sa définition par extension, un procédé comique bien connu³³. On trouve également toutes sortes de développements : sur des questions *accessoires*, des développements rhizomatiques³⁴, des développements hyperboliques (v.g. : « Su aliento era el fétido viento de los sepulcros putrefactos. », *Líneas*, p. 89), des périphrases faussement euphémistiques³⁵ des digressions³⁶,

³² « Furia: siempre incontinable » aurait pu être une entrée du *Dictionnaire des idées reçues* de G. Flaubert.

³³ En guise d'exemple citons la chanson *El explicado* (« Gato didáctico ») des humoristes argentins *Les Luthiers*, in *Mastropiero que nunca* (1979) (on peut le consulter sur <https://www.youtube.com/watch?v=T434Wu4A5q0>). Masliah et *Les Luthiers* sont proches dans leur conception du comique.

³⁴ « Lo único que le voy a pedir es que, en lo posible, cada pregunta venga acompañada de tres respuestas optativas, de manera que yo simplemente deba escoger una de ellas. » (*El lado...*, p. 163).

³⁵ « Bárbara [...] tropezó con una argolla de hierro oxidado que había en un sector del parket, y su propia voz, a la que oyó profiriendo improperios obscenos y prestando juramentos a las más vergonzosas filiaciones, la sacó del trance. » (*Servicio...*, p. 175, nous soulignons).

³⁶ « Y aquí deberá permitírseos una pequeña digresión. » (digression qui se prolonge pendant une bonne quinzaine de lignes, et s'ajoute à bien d'autres) (*Tarjeta...*, p. 122-123).

la synonymie employée de façon apparemment non pertinente, en tout cas *gratuite*, comme dans cet exemple :

El hombrecillo camina. De pronto deja de hacerlo. Es porque ha llegado a su casa, su morada, su hogar. (*Tarjeta...*, p. 31, nous soulignons).

Un seul terme aurait suffi de toute évidence ; d'ailleurs, si l'objectif avait été de transmettre une information, cela aurait pu être fait en beaucoup moins de mots (*El hombrecillo llegó caminando a su casa* contient à peu près la même information).

Si la répétition peut faire figure de procédé comique, Maslíah *tient surtout à la mettre en évidence en tant que procédé*, attirant toujours l'attention du lecteur sur le signifiant comme dans ce dialogue :

-Hola, qué tal, Enrique, ¿en qué puedo servirle? Mi marido no está.
-Estúpida bastarda marrana –dijo él.
-¿Cómo dice?
-Dije estúpida bastarda marrana –repitió el secretario, con el agregado de 'dije', claro, como figura en el texto. (*Tarjeta...*, p. 27).

Ici, ce n'est pas la répétition qui est comique en soi, c'est la précision apportée par le narrateur à son utilisation du verbe « répéter ». En attirant l'attention du lecteur sur ce détail qui concerne une toute petite imprécision du langage, le narrateur met au premier plan non pas l'histoire (ici, l'expulsion de la femme du Président de la résidence présidentielle) mais son propre discours, renversant la hiérarchie communément admise.

De même, lorsque le narrateur fait une halte dans le récit, s'adresse à son lecteur et lui rappelle quelques règles élémentaires de l'écriture de fiction, notamment le fait qu'il faut donner de la variété, changer de sujet, il le fait de cette façon :

Es importante cambiar de tópicos cada tanto; de lo contrario este asunto se vuelve muy aburrido. No se puede estar siempre con el mismo tópico, siempre con el mismo tópico, siempre con el mismo tópico, siempre con el mismo tópico, siempre con el mismo tópico, siempre con el mismo tópico, siempre con el mismo tópico. (*Tarjeta...*, p. 118).

* * *

L'humour fait donc partie d'une stratégie de l'auteur, nous espérons avoir montré qu'elle n'est pas une fin en soi, que Maslíah ne cherche pas à (ou du moins : ne se contente pas de) faire rire son lecteur. Dans des sociétés où tout est dérisoire, où l'on va beaucoup rire de quelqu'un ou partager des rires *obligés* et *programmés* (parfois enregistrés, d'autres fois *encouragés* par des chauffeurs de salle, comme dans de nombreuses émissions télévisées), le

comique de Masliah ne méprise pas ce côté cathartique du rire, mais ne s'en contente pas. Comme il le dit lui-même

Para mí [el humor es un arma de resistencia]; en general todo lo que hago con la palabra es una reacción a la agresión y la mentira del mundo.³⁷

Cette dénonciation du « mensonge du monde » est pour le créateur une façon de dévoiler tous les faux-semblants, les turpitudes, les hypocrisies, qui constituent notre pain quotidien, que nous continuons de consommer et de produire, d'avaler et de recracher, dans un immense cercle vicieux. La littérature ne peut pas tout, elle ne peut peut-être pas grand-chose, mais elle peut au moins, parce qu'elle travaille avec et sur la langue, démasquer toutes ces manipulations dont celle-ci est bien souvent le véhicule. La littérature d'après Masliah ne doit pas *dire le monde* ; elle ne doit pas non plus le *démasquer* ni le *corriger*. Face au « mensonge du monde » la littérature ne peut rien faire d'autre que dire ses mensonges à elle, ou plutôt, construire ses propres réalités débarrassées de tout jugement de vérité. Ce n'est pas rien.

2. Les stratégies ludiques : les jeux (ne) sont (jamais) faits

*Que toda la vida es juego
Y los juegos vida son*
(d'après Calderón de la Barca, *La vida es sueño*)

Le lecteur des romans de Leo Masliah est immédiatement saisi par leur dimension à maints égards ludique : une bonne partie d'*Ositos* se déroule dans un magasin de jouets ; des personnages portent souvent des déguisements, comme l'homme-canard (*Servicio...*), l'homme au scaphandre (*Tarjeta...*) ou l'homme qui s'introduit à l'intérieur d'un mannequin (*Estatutos*). Les relations entre les personnages semblent relever souvent du jeu et les textes sont saturés de jeux de mots et de jeux de langue en général.

³⁷ « El humor, palmadita que dan los padres mentales: Leo Masliah » Entretien avec Tania Molina Ramírez, *La Jornada*, 15/06/2007 : www.jornada.unam.mx/2007/06/15/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp (page consultée le 13 mai 2013).

« El juego es cosa seria » : tel est le titre d'un des livres de l'écrivain et dessinateur uruguayen Juan Capagorry³⁸ ; quelque chose de semblable figure comme une vérité paradoxale dans un des romans les plus ludiques du *boom*, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, lorsque le narrateur évoque la mémoire du personnage surnommé Bustrofedón³⁹ :

¿Una broma? ¿Y qué otra cosa fue si no la vida de B.? ¿Una broma? ¿Una broma dentro de una broma? Entonces, caballeros, la cosa es seria.⁴⁰

Le jeu, tout comme le comique, est une notion ambiguë : depuis les travaux classiques de Johan Huizinga puis ceux de Roger Caillois, jusqu'aux réflexions de Jean Duvignaud⁴¹, beaucoup de choses ont été dites sur les jeux et leur place dans nos sociétés. Les efforts de classification ont été nombreux, et souvent stériles, comme le rappelle R. Caillois⁴², et ce en raison de l'utilisation d'une multiplicité de critères différents : nombre de joueurs, âge, part du hasard et des connaissances, jeux faisant appel à des qualités physiques ou mentales, jeux d'argent et jeux « gratuits », jeux d'adultes et jeux d'enfants, etc.

Si nous nous intéressons au jeu, c'est parce qu'au cœur de cette notion on retrouve la question centrale de notre travail, à savoir la relation entre liberté et contrainte. Caillois le fait bien remarquer, alors qu'il énumère les traits caractéristiques du jeu, lequel est pour lui une activité « libre », « séparée », « incertaine », « improductive », « réglée » et « fictive » (R. Caillois, *op. cit.*, p. 42-43, nous soulignons).

En tant qu'activité *libre*, le jeu est donc une activité que l'on trouve sans surprise dans les romans de Masliah ; mais en tant qu'activité *réglée*, et donc contrainte, le jeu ne pouvait pas ne pas faire l'objet de transgressions, de détournements et entorses comme nous le verrons par la suite.

Pour parler de *jeu* à propos des romans de Leo Masliah, nous aurions pu nous poser la question de savoir *qui joue* ? Celle-ci nous aurait permis de voir que tout le monde joue avec tout le monde : les personnages jouent seuls ou entre eux ; le narrateur s'amuse tout seul ou

³⁸ Littéralement : « Le jeu est une activité sérieuse ». Mais l'expression « *ser cosa seria* » s'emploie pour qualifier quelque chose d'important, qui mérite d'être prise en compte (= digne de considération). Juan Capagorry, *El juego es cosa seria*, Arca, Montevideo, 1979.

³⁹ En français, Boustrophédon. Surnom qui, tout comme le titre du roman tiré d'un *virelangue*, renvoie à un jeu linguistique, le Boustrophédon étant un « Type d'écriture archaïque [...] imitant le mouvement des sillons tracés dans un champ, et dans lequel une ligne se lit de gauche à droite, la suivante de droite à gauche, et ainsi de suite alternativement. » (*Trésor de la Langue Française* informatisé)

⁴⁰ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelone, 1995, p. 254.

⁴¹ Jean Duvignaud, *Le jeu du jeu*, Balland, Paris, 1980.

⁴² Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1991, p. 45.

avec ses personnages ; il joue avec (et parfois se joue de) son narrataire ; le roman lui-même est parfois un jeu auquel le lecteur est invité à participer sans connaître la totalité des règles. Personne n'échappe donc au jeu, même si tous ne jouent pas en même temps.

Nous avons préféré de ne pas aborder le jeu de cette façon –d'autant plus que la question de la place du lecteur dans ces jeux sera abordée dans la dernière partie de notre travail. Nous allons plutôt nous centrer ici sur les jeux entre les personnages d'abord, puis nous nous centrerons sur la dimension linguistique des jeux qui est à notre avis la dimension essentielle et qui contient toutes les autres.

2.1. Les jeux des personnages

-Aaaahhhh! -dijo la señora Rosenschweitzer, porque la lengua del taxista se había detenido a jugar a jugar con su clitoris-. (Signos, p. 181-182)

La relation des personnages au(x) jeu(x) est complexe ; parfois ils (se) proposent de jouer, parfois ils jouent sans en être conscients –voire sans être consentants–. Mais dans tous les cas, les jeux sont basculés, subvertis, leurs fondements mêmes sont sapés. Le jeu peut être un simple spectacle, comme c'est le cas du football. Mais cette situation on ne peut plus banale qui consiste à rentrer dans un bar où trône l'écran d'un téléviseur en train de diffuser un match de football⁴³, peut perdre sa banalité, et se dérégler lorsque le protagoniste sort des w-c. :

Cuando salí del cuarto de baño, vi en la televisión que algunos de los jugadores de ambos equipos habían intercambiado camisetas, o *shorts* (no había forma de salir de dudas en esto). Se habían formado cuatro equipos y cada uno se enfrentaba a los otros tres. (*Estatutos*, p. 5, nous soulignons).

La confusion des codes brouille les règles, introduit le chaos, et mine le jeu de l'intérieur :

A los de camiseta negra con *short* rosado y los de camiseta blanca con *short* gris se sumaban los de camiseta negra con *short* gris y camiseta blanca con *short* rosado. Pero apareció también un jugador de *short* blanco, sin camiseta. Y otro de camiseta rosada y *short* negro, que disputaba la pelota a un zaguero de camiseta gris, sin *short*. El mozo, disgustado, apagó la televisión.⁴⁴

⁴³ « En la esquina había un bar todavía abierto y por suerte estaba vacío. El que atendía la barra no me miró, y el único mozo tenía los ojos fijos en el partido de fútbol que transmitía la televisión. Hombres de camisetas negras se medían contra otros de camisetas blancas. Los *shorts* de éstos eran grises, y los del otro equipo color de rosa. » (*Estatutos*, p. 4).

⁴⁴ *Estatutos*, p. 5. Ce dérèglement rappelle une réponse de Leo Masliah à Mario Levrero : « Me gusta el fútbol, pero no simpatizo con los cuadros. Prefiero una cancha con 7.000 millones de personas donde todos juegan contra todos, y nadie se la pasa a nadie. » (« Levrero vs Masliah: encuentros cercanos de cualquier tipo », in *Posdata*, 30//1998. En ligne in <http://prairial.free.fr/masliah/masliah.php?lien=levmasesp>, page consultée le

Ailleurs, une équipe sportive (« los Sudorboys », *Servicio...*, p. 147) est installée dans l'hôtel. Le sport qu'ils pratiquent, le « voleibolo » semble particulièrement étrange. Comme le volley-ball, il se joue avec deux équipes ; mais chaque joueur est muni d'un « vólei » et d'un « bolo » (sans que l'on puisse savoir exactement ce que désignent ces deux termes). Apparemment l'objectif du jeu serait d'introduire le « bolo » dans la bouche d'un adversaire⁴⁵, ce qui entraîne une certaine violence (ou une violence certaine) dans le jeu :

Francine le metió un bolo entero en la boca. [...] la capitana descargó un formidable pantorrillazo en la entrepierna del jugador que tenía delante (*Servicio...*, p. 91).

En plus des « vóleis » et des « bolos » il y a des sifflets ; or, le sifflet, qui est normalement l'attribut de l'arbitre (celui qui fait respecter les règles du jeu) est ici disputé par les joueurs qui font tout pour s'en approprier. Enfin, il y a aussi des blocs-notes dans lesquels les joueurs notent les buts marqués, de sorte que ce sport collectif se présente comme un jeu où les règles existent certes, mais personne ne les fait respecter, où il n'y a pas d'arbitre et où en définitive règne la loi du plus fort. A la violence physique s'ajoute la violence sexuelle, comme l'indique le commentaire d'une femme de ménage de l'hôtel :

¿No vio el partido? Los Sudorgirls se los comieron vivos [a los Sudorboys], y hasta se rumorea que algunos coronaron su triunfo con la posesión sexual de su homólogo en el equipo perdedor. (*Servicio...*, p. 210).

Jeu-spectacle, jeu violent de pouvoir et de domination, divertissement pour les masses, le *voleibolo* apparaît comme un exemple typique de ces sports collectifs qui envahissent les écrans et déchaînent les passions. Mais la violence se trouve également dans d'autres jeux dans lesquels les personnages ne sont plus spectateurs mais acteurs. Au début de *Historia...*, le jeune Floreal Menéndez (dix-neuf ans) est en train de jouer aux échecs avec un homme, mais, ayant « ses mains attachés derrière le dos », il ne peut pas bouger ses pièces (*Historia...*, p. 5). Il assiste ainsi impuissant à sa défaite, puis les autres « membres du club » se moquent de lui, le bousculent et certains lui donnent des coups, de sorte que la partie d'échecs s'apparente plus à un interrogatoire ou à une séance de torture qu'à un jeu. Rappelons que ce premier roman a été écrit en pleine dictature ; le tortionnaire apparaît plus explicitement dans le deuxième roman, écrit au début de la transition ; ici, le jeu du tortionnaire consiste tout naturellement à se déguiser, à cacher sa nature, à « se faire passer par un être humain⁴⁶ ». Le

12/2/2014). Un autre détournement d'un match de football se trouve dans *Manuelita vs Ninja* (dans le spectacle *Recital de M* de Leo Masláah et Riki Musso de 2010).

⁴⁵ L'idée du jeu dérive peut-être d'un jeu de mots, car « bolo » signifie en français « quille », mais il connote aussi le « bolo alimenticio » (=bol alimentaire).

⁴⁶ « Ese era torturador. Ahora se hace pasar por ser humano. » (*El Show...*, p. 22).

jeu devient simulacre dans cette période où le gouvernement du président J. M. Sanguinetti avait fait voter une loi⁴⁷ empêchant la Justice d'enquêter sur les crimes et délits commis par la dictature, de sorte que les tortionnaires se promenaient librement sans aucun risque d'être poursuivis. Ces jeux de déguisement sont omniprésents dans les romans, les personnages changent parfois de nom ou d'aspect, et leurs identités (sexuelles, socio-économiques, professionnelles, familiales, etc.) se brouillent, comme nous avons pu l'analyser dans notre partie consacrée aux personnages.

On retrouve une autre forme de simulacre dans le jeu-concours qui permet à la fiancée d'Alcmeón de devenir « reine des vendanges⁴⁸ » : alors que c'est normalement la beauté qui permet d'être élue, ici les candidates vont défiler, comme il se doit, « à moitié nues » (*Líneas*, p. 10) mais la gagnante sera... celle qui aura le mieux récité un poème. Ce subterfuge (« [el jurado tenía] una triquiñuela ») permet aux membres du jury de cacher leur « lubricité » derrière la poésie (*Líneas*, p. 10). Pour la candidate la poésie est aussi un moyen ; elle prend des leçons de récitation avec une ancienne directrice de l'école :

Quería aprender.
Quería ser reina.
Quería súbditos.
Y quería el premio.
La poesía era un medio.
Después vería si seguía recitando. (*Líneas*, p. 11).

Jeu de dupes donc, dans lequel personne n'est dupe. De même, dans *Mentirillas*, un clochard invite le narrateur-personnage à faire une partie de dames, celui-ci accepte mais, après sa défaite, il est sommé d'enlever son pantalon pour se faire sodomiser, ce qui n'était nullement convenu entre les deux joueurs (*Mentirillas*, p. 76). Lorsque le protagoniste de *Líneas*, Alcmeón, rentre dans le bureau du Directeur de l'école d'informatique, celui-ci joue à un jeu vidéo (« Mortal Kombat ») depuis trois heures, et il est tellement excité qu'il frappe Alcmeón, lequel à son tour lui balance l'écran d'ordinateur sur la tête et le brûle sérieusement. (*Líneas*, p. 30).

Ces jeux qui se dénaturent, se dérèglent ou qui cessent d'être des jeux (lorsqu'un des joueurs joue sous la contrainte, comme c'est le cas de Floreal Menéndez) nous conduisent à considérer la façon dont le jeu est utilisé par les personnages de Masliah : en effet, ceux-ci

⁴⁷ Loi d'amnistie qui cache sa nature derrière un nom très elliptique – « Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado » qui semble être un jeu de mots. Masliah s'en est pris à cette loi dans une chanson parodique (« Mamá, quiero que caduque tu pretensión punitiva sobre mí », in *I like roc* (1988).

⁴⁸ Dans un village où il n'y avait pas de vignobles, mais le titre de « reine de vendanges » semblait plus approprié aux habitants du village que celui de « reine de l'abattage » (*Líneas*, p. 9-10).

agissent souvent comme si leur vie (ou celle des autres) était un jeu, mais ce jeu n'accomplit presque jamais l'ensemble des conditions énoncées par R. Caillois : ce sont des jeux pas toujours partagés par toutes les parties (l'un joue, l'autre ne joue pas forcément ou ne sait pas qu'il fait partie du jeu de l'autre, qu'il en est même parfois le jouet), des jeux dont les règles ne sont jamais énoncées, et des jeux qui ne sont pas séparés de la vie courante. Ces jeux ne sont pas des parenthèses ou des coupures dans la vie des personnages, ils constituent la matière de leur existence et se fondent avec elle.

Dans *Signos*, le docteur Buenaventureiffel, se rend auprès d'un enfant malade, celui-ci n'est plus dans son lit, et face à sa mère qui le cherche partout et lui demande de l'aider, le docteur voit dans ce petit drame familial un simple jeu :

-Perdone, pero no tengo tiempo de jugar a las escondidas. Quiero mi dinero. (*Signos*, p. 53).

Dans *La décima pista*, lorsque le professeur Anaximágnun propose à Simbad Geigy de lui faire un cours d'« instruction sexuelle », celui-ci refuse catégoriquement avec comme simple réplique « *Paso* » (= je passe), comme si la proposition du premier était faite pendant une partie d'un quelconque jeu de cartes ou de société (*La décima...*, p. 5).

Dans *Estatutos* la femme du narrateur vient le sortir de prison et le ramène à la maison, mais celui-ci la prend pour une étrangère, et dans la voiture lui reproche de jouer avec lui :

-¿Por qué juega conmigo? ¡Si al menos me dijera cuál es el juego! –traté de abrir la portezuela de su lado, pero no pude. (*Estatutos*, p. 33).

Ces quelques exemples montrent que tous les personnages ne jouent pas en même temps, et c'est de ces décalages qu'émane en partie l'étrangeté de ces romans. Ceux-ci sont le terrain d'un jeu à la taille de l'univers fictionnel, mais dans ce jeu les relations entre les joueurs sont asymétriques. En l'absence de règles partagées, de volonté ludique de toutes les parties, de distinction claire entre jeu et vie, le jeu devient la représentation d'autre chose, il sort du domaine du divertissement, de la gratuité, et devient quelque chose de grave, parfois vital, voire mortel.

Souvent dans les romans, des routines⁴⁹ ludiques se mettent en place ; elles surgissent là encore sans que les règles soient énoncées explicitement, se déroulent avec ou sans le consentement de l'une des deux parties et peuvent disparaître aussi brutalement qu'elles sont apparues. Par exemple, au début de *Tarjeta...*, un mécanisme se met en place entre le

⁴⁹ Dans le sens que l'on donne en informatique au terme « routine » : « Tout ou partie d'un programme ayant un emploi général ou répété » (*Trésor de la langue française informatisé*, www.tlf.fr).

Président et son secrétaire, à partir d'un jeu de questions-réponses fondé sur l'anadiplose, et qui rappelle certains jeux ou comptines pour enfants. A partir d'une question du Président inquiet à cause de la défaite du « Général Lareneg⁵⁰ »

¿Y usted cree que... podremos contar con los bomberos? (*Tarjeta...*, p. 8).

la réponse du secrétaire

¿Los bomberos? Sí, creo que sí. El ministro del Interior está tratando de localizarlos ? (*Tarjeta...*, p. 8).

ouvre une première série de dix-sept répliques toutes fondées sur ce même principe⁵¹, dans lesquels le dernier mot est repris sous forme de question (ou d'exclamation dans un cas) à laquelle on donne une réponse positive ou négative. Au niveau de la diégèse, ce jeu fait dériver le dialogue vers d'autres zones que celles plus prévisibles d'un dialogue dit *normal* ; la situation critique que vit le pays semble passer au second plan. Le jeu met en évidence la place de la langue comme matrice du texte, ce sont les mots qui créent l'histoire et non l'inverse. L'acceptation tacite de la part des deux personnages est mise en évidence par une interruption dans laquelle se confondent deux niveaux diégétiques, puisque le secrétaire reprend le dernier mot non pas du Président... mais du narrateur :

-[...] Nos hemos convertido en una isla.
-¿Una isla? ¡Vaya! –dijo el presidente, deteniendo con una servilleta el chorro de miel que le caía desde el bigote izquierdo.
-¿Izquierdo? –preguntó el secretario.
El presidente frunció el ceño.
-No comprendo lo que me quiere decir –dijo-. Qué es eso de izquierdo.
-Nada señor –se excusó el secretario-. No sé por qué dije eso. (*Tarjeta...*, p. 9).

Et la série de reprendre avec cinq nouvelles questions-réponses. Autant dire que les règles du jeu, non-énoncées, avaient été néanmoins intégrées par les deux personnages. Ce jeu entre le président et son secrétaire nous conduit à traiter la dimension linguistique des jeux dans ces romans qui est sans aucun doute la plus importante.

⁵⁰ Dont le nom est en soi un jeu de mots (palindrome).

⁵¹ « –Localizarlos? ¿No están acaso en el cuartel ?
-¿El cuartel? No, señor. El cuartel general de bomberos es ahora una quesería.
-¿Una quesería? Válgame Dios, qué idea. ¿Y hay mucha gente comprando?
-¿Comprando? No, todo lo contrario, señor [...] » (etc.) (*Tarjeta...*, p. 8).

2.2. Des jeux oLé olé

*No juegues con fuego porque lo podés apagar*⁵²

L'utilisation de jeux de langue constitue un trait essentiel de toute l'œuvre de Maslíah ; l'écrivain s'insère dans une tradition dans laquelle on trouve pêle-mêle Alfred Jarry, Boris Vian, Eugène Ionesco, Alphonse Allais, Ambrose Bierce, Lewis Carroll, Georges Brassens, Les Luthiers, Raymond Queneau, les Oulipiens, Les Monty Python, Woody Allen, Groucho Marx, Ramón Gómez de la Serna, et une multitude d'écrivains, d'humoristes, de poètes pour qui la langue, bien plus qu'un *moyen d'expression*, est leur (et on serait tenté d'ajouter : seule) véritable *matière première*, qu'ils façonnent à leur gré dans leur atelier où rien n'est interdit. Le titre de la pièce de théâtre que nous avons mis en exergue au début de cette sous-partie, montre la portée subversive du projet de Maslíah : alors que la phrase toute faite (*No juegues con fuego porque te podés quemar*) est une invitation à la prudence, à ne pas prendre des risques immodérés, et met le récepteur dans une position subalterne (enfantine même) par rapport à celui qui l'énonce, le détournement humoristique du message déconcerte, oblige le récepteur à réfléchir au nouveau sens créé, propose un paradoxe interne (car le conseil de *ne pas jouer* (avec le feu) se fait sous la forme *d'un jeu* (avec les mots)), et fait du locuteur un nouveau Prométhée, *voleur du jeu* cette fois-ci.

Les jeux de mots dans la littérature -ou la littérature conçue comme un jeu à partir des mots- ont une place particulière dans la *République des Lettres*. Todorov note que

[...] on chercherait en vain dans les histoires courantes de la littérature [...] une place réservée aux jeux de mots parmi les autres genres ; la cohabitation de la tragédie, de l'épopée, du roman avec le jeu de mots semble impensable. Les rares auteurs qui consacrent des écrits au système des jeux de mots considèrent nécessaire de se justifier, ils s'excusent presque, et finissent par jeter l'anathème sur l'objet même de leurs préoccupations⁵³.

De façon générale les auteurs qui s'adonnent à ces pratiques passent pour des excentriques, des « cas », et la suspicion de *ne pas être de la vraie littérature* pèse toujours sur des œuvres de ceux qui, comme Maslíah, ne font pas autre chose *que* de la littérature, se refusant de transformer leurs œuvres en témoignage, en document, en représentation du monde, etc. Aborder cette écriture qui joue avec les mots et se joue d'eux –voire de nous- parfois, est sans doute une façon d'accéder à la poétique de l'écrivain, et à sa façon de

⁵² Titre d'une pièce de théâtre de Leo Maslíah de 1993. Publiée in L. Maslíah, *No juegues con fuego porque lo podés apagar (y otras piezas)*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1998, p. 143-191.

⁵³ T. Todorov, « Les jeux de mots » in *Les genres du discours*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1978, p. 294-295.

construire des œuvres « libres » (expérimentales, nouvelles) à l'aide de la contrainte et de sa transgression.

Nous n'allons pas dresser ici le catalogue des jeux de langue présents dans les romans de Masliah. Une simple énumération alphabétique des procédés –rhétoriques, syntaxiques, lexicaux...- employés⁵⁴ occuperait sûrement plus d'une page. Une caractérisation plus précise de ces jeux et même une typologie serait un travail sans doute utile et éclairant, mais qui dépasse le cadre de notre projet. Sans avoir entrepris ce travail de façon systématique nous pouvons avancer néanmoins l'hypothèse selon laquelle aucun de ces procédés n'est négligé, et pour rester dans le jeu commencé avec le titre de cette sous-partie, on peut dire que Masliah *fait jeu de tout bois*.

Dans les pages qui vont suivre, nous nous attellerons non pas à comprendre *la forme* que prennent ces jeux mais plutôt *leur fonction* : nous verrons ainsi comment les jeux de langue sont bien plus que des simples jeux –au sens classique du terme : parenthèses dans la vie courante, moments de détente, de *divertissement*, donc moments *inessentiels*–, ils se placent au cœur même du projet de l'écrivain, et redonnent au mot espagnol *juego* les lettres de noblesse qu'il lui manque d'une certaine façon si on le compare à son équivalent français⁵⁵.

Comme le fait remarquer Jacqueline Henry⁵⁶, les jeux de mots peuvent avoir plusieurs fonctions à l'intérieur d'un texte, notamment une *fonction linguistique* (voire métalinguistique), fondée sur un emploi surintensif du langage et une *fonction poétique*. Ces deux grandes fonctions des jeux de langue expliquent en partie leur omniprésence dans ces romans, car Masliah sait que la langue est bien plus qu'un outil de communication, qu'elle transmet des idées, des émotions propres à l'individu, mais aussi des marqueurs de classe, d'appartenance socio-économique et culturelle, ainsi que des traits qui dépassent largement l'énonciateur. Cette langue que l'individu *naïf* (nous tous dans la plupart des moments de notre existence) croit univoque, transparente, outil de transmission de nos pensées, de nos sentiments, n'est jamais abordée naïvement dans ces romans, elle est constamment remise en question, et les jeux de langue constituent une façon privilégiée de le faire.

Dans les quelques réflexions qui vont suivre, nous conserverons, faute de mieux, ce terme de « jeu » qui nous semble cependant pauvre pour rendre compte du travail que fait

⁵⁴ Anacoluthes, anagrammes, antonomase, assonances, cacophonie, calembours, énumérations, homonymie, hypallages, lipogrammes, mots-valise, néologismes, palindromes, paronymie, redondances, tautologies, etc.

⁵⁵ Le mot français « jeu » renvoie aussi à celui des acteurs, des musiciens et danseurs.

⁵⁶ Jacqueline Henry, *La Traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.

Maslíah avec la langue. En effet, qui dit « jeu » sous-entend une activité *secondaire* (le jeu étant une sorte de parenthèse par rapport à la « vraie vie »), ainsi qu'une certaine *gratuité* : ce sont les caractères *séparé* et *improductif* de l'activité ludique dont parle R. Caillois. Or, nous sommes ici face à une stratégie créatrice qui n'est ni secondaire ni improductive, bien au contraire, elle est au premier plan, constitue une matrice de nouveaux sens et un exemple (pas forcément à suivre *au pied de la lettre*) de l'exercice individuel de la liberté.

D'abord, une remarque s'impose, d'ordre à la fois quantitative et qualitative. De façon générale, en effet, tout roman peut inclure des jeux de langue, lesquels normalement restent minoritaires. Les romans qui ne le font pas existent, bien entendu, mais ils sont plutôt l'exception : de l'*Ulysse* de Joyce à *Tres tristes tigres* de G. Cabrera Infante, en passant par les romans des *Oulipiens* (I. Calvino, G. Perec, R. Queneau, J. Roubaud...). Dans les romans de Maslíah, on peut dire que *l'exception devient la règle*, la langue est toujours au cœur de l'écriture romanesque, elle ne se cantonne presque jamais à une fonction de transmission.

Pour le sémiologue Fernando Andacht, l'œuvre de Maslíah travaille essentiellement avec les signes. Il cite à ce propos Charles Peirce, pour qui

La pensée n'est rien qu'un tissu de signes⁵⁷. Les objets qui concernent ce dont la pensée s'occupe sont des signes. Essayer de déchirer les signes et de descendre jusqu'au sens même, c'est comme essayer de peler un oignon et de descendre jusqu'à l'oignon même. La vie que nous menons est une vie de signes⁵⁸.

Nous ne tenterons donc pas ici d'éplucher l'oignon afin d'atteindre le néant qui nous attend immanquablement après avoir enlevé la dernière couche⁵⁹, nous tenterons plutôt de montrer comment ces jeux sont une des stratégies de mise en évidence et de destruction des contraintes à l'œuvre dans toute expression linguistique. Lorsque Maslíah joue, comme nous le verrons, il le fait dans le sens où on utilise le verbe *jugar* en espagnol⁶⁰ : il désaxe les *pièces* (les signes linguistiques), les désajuste, introduit des dysfonctionnements, ce grain de sable qui dérègle le mécanisme. Ses manipulations linguistiques nous permettent de nous rendre compte que nous utilisons trop souvent une langue *morte*, une langue toute faite dont nous

⁵⁷ « Signes » est, rappelons-le, le titre d'un des romans de Leo Maslíah.

⁵⁸ Charles S. Peirce, Ms 1334, I. Cité par F. Andacht in « Trílogo », in Leo Maslíah, *Mentirillas*, *op. cit.*, p.115-116.

⁵⁹ Comme le dit un personnage d'Augusto Roa Bastos : « Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos. » (A. Roa Bastos, « Contar un cuento » in *Baldío*, ed. Losada, Buenos Aires, 1966, p.15).

⁶⁰ On dit en espagnol que deux pièces mécaniques qui s'articulent entre elles « tienen juego » lorsqu'elles sont mal ajustées et bougent (par exemple, pour les gonds d'une porte). Cette utilisation existe également en français.

nous servons sans trop nous poser de questions, et dont on ne perçoit l'inanité qu'à certains moments critiques de notre existence, un peu comme le condamné à mort de la nouvelle *Acefalia* de Julio Cortázar au moment où il monte sur l'échafaud :

[...] lo que oía era otra vez las palabras del capellán de la cárcel, palabras de consuelo y esperanza muy hermosas en sí, lástima que con cierto aire de usadas, de dichas muchas veces, de gastadas a fuerza de sonar y sonar⁶¹.

Afin de ne pas multiplier les exemples, nous nous centrerons sur deux romans qui permettent d'avoir un aperçu du fonctionnement de ces jeux : *Mentirillas* et *Signos*.

Dans *Mentirillas* les jeux avec la langue sont omniprésents et ce dès le titre, qui constitue déjà en soi un jeu : en effet, ce titre annonce les mensonges (petits et grands) qui sont au cœur du roman, et les minimise à travers le diminutif⁶² : or, le mensonge est par définition *un fait de langue*⁶³, et plus particulièrement un jeu (pervers, pieux ou innocent) fondé sur la relation entre le discursif et l'extra-discursif (entre le texte et le hors-texte, entre le discours sur le monde et le monde). Comme nous l'avons déjà vu, le narrateur de *Mentirillas* avoue constamment ses mensonges, s'excuse auprès de son lecteur de s'être éloigné de la vérité et revient sur ce qu'il a écrit ; mais, comme ses correctifs sont récurrents et souvent contradictoires entre eux, ils ne rétablissent aucune « vérité ». Au bout d'un moment le lecteur est forcé de comprendre que ces deux catégories –vérité et mensonge– ne sont nullement pertinentes au sein de l'œuvre littéraire, laquelle n'a pas de contrainte à respecter vis-à-vis de la (soi-disant) *vérité* ou *réalité*.

Dès le titre donc, et jusqu'aux derniers mots du roman⁶⁴ le texte nous plonge dans une réalité avant tout linguistique. Ceci à travers plusieurs procédés qui ont tous un trait en commun : celui d'attirer le lecteur sur le signe linguistique, au détriment (partiel ou total) du signifié et du référent. Ainsi, « [leer] a Sartre » (*lire Sartre*) devient, par annulation de la métonymie classique, lire *le corps de Sartre* :

Lo empecé esta mañana y ya casi lo terminé –dijo [Lucy]. Tenía la vista fija en los anteojos redondos del filósofo. Luego miró su frente y su escaso cabello. (*Mentirillas*, p. 13).

⁶¹ « Acefalia » in J. Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, op. cit., p. 79.

⁶² Lequel est en plus décalé pour un lecteur du Río de la Plata, où le diminutif le plus habituel est *-ito* et non *-illo*. La saveur péninsulaire du titre introduit une distance ironique supplémentaire.

⁶³ « Affirmation contraire à la vérité faite dans l'intention de tromper. » d'après le *Trésor de la Langue Française* informatisé.

⁶⁴ Le dernier chapitre se présente comme l'annonce d'une série de « ajustes » (ajustements, correctifs) à ce qui vient d'être dit. Le mot *ajuste* est celui qu'on utilise en mécanique pour corriger le *juego* entre deux pièces.

Ce type de jeu qui rend visible le fonctionnement de la langue est récurrent ; les figures rhétoriques à l'œuvre dans le langage courant sont exposées aux yeux du lecteur, comme c'est le cas avec une synecdoque qui n'est plus perçue comme telle mais qui redevient visible ici :

Un hombre [...] se puso a gritar llamando a la policía. Esta no acudió toda, pero sí apareció [...] un agente. (*Mentirillas*, 77, nous soulignons).

Les stéréotypes et constructions figées du langage font l'objet de nombreux jeux. Ainsi, une expression comme (*dar, soltar, proferir un*) *grito desgarrador*, dans laquelle l'adjectif a normalement perdu son sens premier (*desgarrador*= déchirant), le récupère ici et produit une image inédite, celle d'un individu qui serait littéralement en train d'être déchiré (comme s'il était fait de tissu... ou de papier) :

[...] de pronto oí un grito desgarrador; un grito como el que hubiese podido proferir alguien... a quien otros estuviesen desgarrando. (*Mentirillas*, p. 43, nous soulignons).

Les expressions figées sont un des terrains de prédilection de ces jeux, et on pourrait multiplier les exemples à l'intérieur de ce roman (et des autres romans). En voici deux autres. Dans le premier, l'expression « dar crédito a » qui, précédée en général d'une forme négative, équivaut à *ne pas en croire ses oreilles*, est détourné de ce sens habituel et retrouve son sens premier (bancaire : faire crédit) :

[...] no podía dar crédito a sus ojos, así como tampoco les dio contado, ni cheques, ni tarjeta de cajero automático, ni letras de tesorería. (*Mentirillas*, p. 103).

Alors que le narrateur vient de rendre compte d'un fait extraordinaire –blessé, amputé des deux jambes, il ne peut plus marcher mais découvre qu'il peut... voler–, ce fait, loin d'être mis en avant par le texte (comme ce serait le cas dans un roman fantastique ou un conte merveilleux) perd ici sa centralité, car l'énumération qui s'ensuit détourne l'attention du lecteur de la diégèse pour la déplacer vers la matérialité du langage.

Dans le deuxième exemple que nous voulons citer

Grité tan fuerte que debo haber espantado a toda la gente en cincuenta metros a la cuadrada. (*Mentirillas*, p. 59, nous soulignons).

le remplacement sur l'axe paradigmatique de « redonda » par « cuadrada » dans l'expression figée « *a la redonda* » (=à la ronde) ne change pas fondamentalement le sens de la phrase, mais produit une sorte de brouillage ou d'interférence au niveau du message, déplaçant l'intérêt du lecteur du signifié vers le signifiant. Une fois que le lecteur aura rétabli la *bonne forme*, il pourra s'interroger sur sa pertinence –et il pourra par exemple constater qu'en

dernière instance, l'expression *a la cuadrada* est aussi pertinente, sinon plus, que *a la redonda*, puisque la forme par excellence de l'espace urbain est celle du damier, d'un espace *quadrillé*.

Une autre façon de « détraquer » les usages courants de la langue passe par l'amphibologie qui, encore une fois, est prise à contre-poil, comme le montre cet exemple :

[La enfermera tenía] una tijera en el bolsillo de la túnica, y me la dio. Me dormí con ella entre los dedos. Me refiero, por supuesto, a la tijera. (*Mentirillas*, p. 28, nous soulignons).

Bien entendu, il n'y avait pas à la base d'ambiguïté, pas de confusion possible dans cette phrase (*dormir avec l'infirmière entre les doigts* n'étant pas un scénario possible pour le lecteur) ; néanmoins, le fait d'énoncer cette possibilité et de l'écarter, attire l'attention du lecteur sur les incertitudes du langage, souligne que lire est interpréter et fait naître en même temps chez le lecteur une image incongrue.

De même, lorsque le narrateur affirme que

la herida de mi pierna había empeorado mucho, es decir que la pierna en sí estaba ya casi completamente sana. (*Mentirillas*, p. 32).

il met en place une logique qui n'est pas celle du langage courant et qui est pourtant d'une cohérence à toute épreuve (si la blessure *va moins bien*, le blessé va en effet mieux).

Voici un autre exemple proche de ces deux derniers

La gente en la calle me miraba pero nadie se metió conmigo. No sé si lo habrán hecho entre sí. (*Mentirillas*, p. 40).

dans lequel la question indirecte posée par le narrateur n'a strictement aucun intérêt. Elle détourne à nouveau l'attention par rapport à la diégèse (le narrateur vient de vomir sur le garçon du restaurant et s'enfuit en courant sans payer).

Le roman peut donner une réalité matérielle à des énoncés linguistiques qui n'en ont pas, comme lorsque le narrateur commande « pollo con guarnición de moco de pavo » (*Mentirillas*, p. 15), alors que, dans le langage courant, le syntagme « moco de pavo » ne s'emploie guère que dans l'expression [*no ser*] *moco de pavo*⁶⁵. Mais ici le sens courant est délaissé au profit du sens *premier*, le *moco* étant l'appendice charnu au-dessus du bec des dindes ; ce *moco*, est-il nécessaire de le préciser, on ne le trouve pas sur la carte des restaurants...

⁶⁵ No ser moco de pavo = ne pas être de la tarte, être difficile à faire.

Ces divers procédés que nous venons de passer en revue rapidement sont au cœur même du roman *Signos*. Une rapide analyse de l'incipit peut nous aider à mieux le comprendre. La première scène se déroule à l'heure du repas dans la salle à manger d'une maison bourgeoise. Sont installés à table Madama Yizmejiansborough et ses deux fils, Nené et Aguilero (puis le docteur Stuttgarte, époux de Nené). Voici quelques passages de cet incipit :

Nené se presentó en el comedor con lentes de sol, y Aguilero le preguntó si su marido le había pegado otra vez.
 –No –dijo ella, serenamente–. Es que me salió un orzuelo. [...]
 –¿Sabías que ‘orzuelo’, además de lo que tenés en el ojo, es también una trampa para cazar perdices? –preguntó Aguilero [...].
 –Es posible –le contestó Nené [...], pero hay un dicho árabe según el cual si das bien de comer a la perdiz, un día caerá en tus redes el águila real.
 –¿Y qué significa?
 –Tú deberías saberlo –dijo Madama Yizmejiansborough [...] –: te llamas Aguilero.
 –Lo sé, mamá [...]: pero no levantes la perdiz. (*Signos*, p. 10-11).

La conversation en famille autour de la table part d'un fait (les lunettes noires de Nené), mais dérive tout de suite à partir d'un mot (*orzuelo*) renvoyant au deuxième plan la situation vécue par les personnages : de l'*orgelet* on passe ainsi au *piège à perdrix* par le biais de la polysémie, puis à *aigle* par le truchement d'un dicton qui associe les deux oiseaux, ensuite au prénom du personnage, Aguilero, qui est un dérivé du mot espagnol *águila* (aigle), puis on revient au mot *perdrix* à travers une locution toute faite (*levantar la perdiz*) un uruguayisme qui signifie *mettre en évidence, révéler quelque chose qu'il faudrait plutôt taire*. À travers ce court extrait on voit se mettre en place deux des principes recteurs de l'écriture de ce roman, l'un découlant de l'autre.

Le premier est ce mode de fonctionnement ludique par glissement sémantique qui se rapproche parfois de la digression, du verbiage, voire du coq-à-l'âne, mais qui, à la différence de ces procédés, ne fonctionne pas comme une parenthèse, ne constitue pas un discours vide (comme peuvent l'être certains dialogues de *La Cantatrice chauve* de Ionesco) ni ne vise à produire un texte incohérent. Dans cet incipit, par exemple, le caractère surprenant des dialogues⁶⁶ n'empêche pas la mise en place de certaines thématiques comme celle de la violence (cf. la question d'Aguilero à sa sœur qui lui demande si son mari l'a *encore* battue ; les deux références à la chasse) ou celle des secrets de famille (dans l'expression (*no*) *levantar la perdiz*).

Ces glissements sémantiques découlent à leur tour d'un autre procédé, très récurrent dans ce texte : l'utilisation constante de sentences, proverbes, aphorismes, expressions

⁶⁶ Surprenant pour le lecteur, mais pas pour les personnages, qui adhèrent à cette logique inhabituelle.

lexicalisées et locutions toutes faites... Le roman est saturé de ces formes d'expression provenant de la sagesse *dite* populaire, qui sont constamment introduites comme telles par les personnages, comme on le voit dès les premières pages :

hay un proverbio árabe según el cual ; dicen los vietnamitas ; bien dicen los alemanes que ; hay un proverbio magiar según el cual ; como dicen los búlgaros ; dicen en la India ; los griegos dicen que ; [etc.] (*Signos*, p. 10, 12, 18, 24, 25 et 26 respectivement).

Le recours aux formes parémiques apparaît ainsi pour les personnages comme une façon de valider leurs assertions ; elles tiennent lieu de pensée et font figure d'argument d'autorité, poussant à l'extrême cette forme de soumission aux opinions courantes, à la *doxa* (*dixit* R. Barthes), qui est une façon pour l'individu de ne pas prendre le risque d'être libre (d'être lui-même) et de s'abriter derrière des pensées toutes faites.

Or, le fonctionnement du roman fait qu'à un proverbe répond parfois un autre qui le commente, le détourne, voire le contredit, de sorte que la vérité énoncée est relativisée, diluée, contestée voire annihilée... tout comme la contre-vérité qui lui est opposée, faisant du roman une sorte de mise en texte de cette analyse de R. Barthes, qui écrivait à propos des « Formations réactives » que

une *doxa* est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe.⁶⁷

Un exemple rendra plus clair ce procédé :

« – [...] El doctor y yo vamos a contraer nupcias [dijo Madama].
-Me parece bien –dijo Tomasa–, porque como dicen los armenios, la soledad sólo conviene a Dios. Ustedes, perdonen que se los diga, ya no son demasiado jóvenes, pero en Lituania suele decirse que un amor viejo no se oxida.
–Viejos son los trapos –repuso Madama Yizmejiansborough–; además nuestro amor no es viejo. Es fresquito. Nació hoy. Lo que no pasa en un año pasa en un rato, dicen los mejicanos.
–Sí, eso fue lo que me pasó a mí –dijo Tomasa–. Estuve años de novia con un tipo, y cuando nos estábamos por casar, ¡zas! Me lo mejicanearon⁶⁸. Se casó con otra, de un día para otro. » (*Signos*, p. 81, nous soulignons) .

Le dialogue progresse à *petits sauts*, comme si chaque nouvelle phrase s'appuyait sur un mot ou une expression de la précédente, sans que le mot ou l'expression choisie soit celle que l'on pourrait considérer la plus importante ou pertinente, comme s'il n'y avait pas de véritable hiérarchisation des informations au niveau du discours.

⁶⁷ « Roland Barthes par Roland Barthes », *Œuvres Complètes*, IV (1972-1976), Paris, Seuil, 2002, p. 649-650.

⁶⁸ Dans le Rio de la Plata, le verbe « mejicanear » dénote le vol ou la trahison entre délinquants, et notamment des contrebandiers. Par extension, on l'utilise -comme ici- dans le sens de *tromper, trahir*.

* * *

L'existence même de l'expression 'jeu de mots' dans nos langues, est significative. Le 'jeu' des mots s'oppose à l'*utilisation* des mots telle qu'elle est pratiquée dans toutes les circonstances de la vie quotidienne⁶⁹

Cette réflexion de T. Todorov éclaire parfaitement la façon dont se sert Masliah des jeux de mots -et des jeux de langue en général- : tous ces jeux démontent les fausses croyances dont nous sommes tous responsables et/ou victimes à propos du langage dans notre vie de tous les jours. À travers le jeu, et notamment *le jeu avec le jeu* (v.gr., le changement des règles en cours du jeu) les romans de Masliah nous obligent à considérer notre relation avec la langue et la relation de la langue avec le monde d'une façon beaucoup moins naïve.

Les jeux sont omniprésents dans les romans de Masliah. On les trouve en tant que thèmes et motifs, mais c'est surtout en tant que procédé d'écriture que la notion de jeu se révèle la plus productrice. Dans notre société, on le sait, les jeux sont partout : paris, jeux vidéo, jeux de grattage, jeux radiophoniques et télévisés... Notre quotidien est saturé de ces jeux qui fonctionnent comme de la distraction pure, et qui conduisent pour certains à des formes de dépendance et d'addiction. De là à dire que Masliah se place *dans l'air du temps* et qu'il surfe sur la vague du ludisme *soft* de nos sociétés postmodernes, il y a un pas... que nous ne franchirons pas. Car les jeux dans ses romans brouillent systématiquement les frontières entre le jeu et le monde, ces frontières que l'on voudrait étanches et rassurantes. L'esprit ludique, qui au premier abord peut sembler pur esprit de *dérision*, s'avère être une *arme de destruction massive* des certitudes et des habitudes. En brouillant les frontières entre jeu et réalité, en modifiant sans arrêt les règles du jeu, en instaurant un regard décalé (« transversal ») sur le monde, les êtres et les comportements, le jeu est un démultiplicateur de possibilités. Comme le rhizome auquel on a parfois associé l'œuvre de Masliah⁷⁰, le jeu fonctionne comme un constant défi pour le lecteur, en ouvrant le champ des possibles et en montrant la place que le choix (individuel ou collectif) peut avoir dans la série d'événements qui composent nos vies.

Nous avons dit au début de cette réflexion sur le jeu que nous allions renoncer à ces classements hétéroclites que l'on retrouve autour du jeu. Dans le cas de l'œuvre de Masliah, ce type de classement aurait été non seulement fort peu utile, mais surtout source

⁶⁹ T. Todorov, « Les jeux de mots » in *Les genres du discours*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1978, p. 294.

⁷⁰ Cf. Abril Trigo, « La escritura rizomática de Leo Masliah », in A. Trigo, *¿Cultura uruguaya o cultura linyera?...*, Vintén editor, Montevideo, 1997, p. 65.

d'inexactitudes, puisque son œuvre se bâtit sur le principe de construction/destruction : soit parce qu'un jeu *chasse l'autre*, soit parce que le jeu mis en place se métamorphose et s'autodétruit, comme dans cette partie d'échecs que le narrateur propose à son narrataire :

[...] le propongo que juguemos una partida. Yo con blancas. Empiezo con
1 P4R
Espero su respuesta. (*El lado oscuro...*, p. 114).

Mais la partie se détraque assez rapidement ; elle devient rhizomatique

[...] si usted me permite [...] quisiera rectificar mi última jugada. En lugar de
2 C3AR
quiero jugar
2 P4AR.
Eso siempre que usted me lo permita, claro. Y si no me lo permite lo o la desafío a que juguemos dos partidas a la vez: una en la que mi segunda jugada es C3AR y otra en la que es P4AR. (*El lado oscuro...*, p. 134).

puis s'éloigne du jeu initial :

Voy a hacer una primera interrupción en mi relato para pedirle a usted que por favor me entregue junto a las dos jugadas de ajedrez una foto suya. (*El lado oscuro...*, p. 138).

et disparaît du texte sans que le lecteur puisse connaître la fin de (la) partie.

Ainsi, ce jeu qui a été mis en scène, et qui comporte ses règles connues par les deux joueurs, subit des altérations du fait du non-respect ou de la transformation de ces règles, puis il est littéralement dynamité de l'intérieur. Le jeu d'échecs fonctionne ici comme une mise en abyme de la poétique de Masliah : en ouvrant un de ses romans, le lecteur est comme un joueur qui croit connaître les règles du jeu (de la lecture), qui est conscient des contraintes (génériques, linguistiques, etc.) et qui assez rapidement doit s'adapter aux transgressions et aux changements de ces règles, à leur disparition, à leur réapparition...

Si nous avons dit qu'il était quelque peu vain de classer les jeux chez Masliah, nous allons nous contredire à la fin de cette partie, en prenant appui sur deux grandes catégories proposées par James P. Carse, pour qui

Il existe au moins deux sortes de jeux. Un jeu qu'on pourrait appeler 'fini' et l'autre 'infini'. Le but d'un jeu fini est de gagner, celui d'un jeu infini est de continuer de jouer. Les règles d'un jeu fini peuvent être immuables ; celles d'un jeu infini doivent changer. Les joueurs 'finis' jouent dans des limites ; les joueurs 'infinis', eux, jouent avec les limites. Le joueur 'fini' tente de gagner la vie éternelle; le joueur 'infini' joue pour la naissance éternelle⁷¹.

⁷¹ James P. Carse, *Jeux finis, jeux infinis. Le pari métaphysique du joueur*, Paris, Seuil, 1988 (cité in Baptiste Cazes, *Le Jeu de Rôle Grandeur Nature en tant qu'œuvre d'art interactive. Étude sémiotique de la construction diégétique en grandeur nature*, Mémoire de Master 2 en Art, Université Paris VIII, 2007 (<http://www.fedegn.org/component/phocadownload/category/5-divers?download=272:le-jeu-de-ro-le-grandeur-nature-en-tant-qu-oeuvre-d-art-interactive>, page consultée le 02/05/2014).

Nulle doute que les jeux dans le roman de Maslíah sont des jeux infinis, car le jeu est une des stratégies centrales de la création libre, qui se conçoit comme une « naissance » (et/ou un engendrement), sinon « éternel[le] », du moins perpétuel[le].

3. Stratégies textuelles

3.1. Le leoulipienisme ou les jeux de la contrainte libératrice

La contrainte est, pour les membres de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OU.LI.PO.), un élément central. Or, le terme « contrainte » est, comme le rappelle Hervé Le Tellier, « un peu flou »⁷². Le projet des *oulipiens* consiste avant tout à créer de nouvelles formes, à explorer de nouvelles possibilités créatives. Dans cette perspective, la contrainte est un *outil* : en tant que perturbation, qu'écart volontairement provoqué au cœur du système, elle permet de faire apparaître dans ce dernier des possibilités qui étaient *virtuellement* là, mais sans en avoir vu le jour encore (ou qui étaient présentes de façon moins systématique ; ce sont les « plagiaires par anticipation » que, en faisant des anachronismes volontaires, les *oulipiens* aiment mettre en avant). Le terme « potentiel »⁷³ qui, en tant qu'adjectif, renvoie à quelque chose « qui existe en puissance, virtuellement » (cf. *Trésor de la Langue Française informatisé*) souligne bien cet aspect. La contrainte est donc un élément parmi d'autres de la boîte à outils des *oulipiens*, qui s'en servent de manière plus ou moins systématique, et en choisissant des contraintes plus ou moins *contraignantes* (contraintes *dures* ou contraintes *molles*). La liste de contraintes oulipiennes est longue, même si bon nombre d'entre elles s'appliquent plus à des formes brèves et notamment à la poésie. Néanmoins, la productivité *oulipienne* concernant le roman est non négligeable : on pense notamment aux romans de Georges Perec comme *La disparition* (1969) bâti sur la contrainte du *lipogramme* et l'absence de la voyelle « e », *Les revenentes* (1972) et sa contrainte inversée (seul le « e » est admis), ou encore à *La vie mode d'emploi* (1978) et ses multiples contraintes structurelles, narratives et

⁷² Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2006, p. 11.

⁷³ Qui est venu remplacer le terme « expérimental », puisque l'ancêtre de l'Oulipo était le Sélitex (Séminaire de littérature expérimentale »), cf. H. Le Tellier, *op. cit.*, p. 22.

sémantiques ; on pense aussi à Italo Calvino et à son roman *Le château des destins croisés* (1973) dans lequel les histoires racontées apparaissent en fonction des cartes du jeu du Tarot ; ou à *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar⁷⁴ et à sa proposition de déjouer la lecture « linéaire » du roman grâce à son « mode d'emploi » (« tablero de dirección ») ; ou à *Sphinx* d'Anne F. Garréta (1986) qui raconte une histoire d'amour entre deux individus dont le sexe ne peut pas être identifié puisqu'aucun indice grammatical renvoyant aux deux personnages (dont un est le narrateur) n'est fourni.

Disons d'emblée que Leo Maslíah n'est pas, dans ses romans, un véritable *oulipien* : bien entendu, il ne l'est pas parce qu'il n'a pas été admis dans le cercle restreint des membres de l'Ouvroir, mais il ne l'est pas non plus parce que dans ses romans il manie la contrainte d'une façon quelque peu différente⁷⁵. Néanmoins, la notion de *contrainte* en tant que règle, norme ou condition que le romancier *se donne librement* nous semble utile pour comprendre le fonctionnement de ses romans.

* * *

Líneas es peut-être le roman le plus *oulipien*, car il se donne une contrainte de base, assez simple, qui est exposée dans la quatrième de couverture et respectée tout au long du roman :

[...] lo que caracteriza y titula a esta ultradivertida novela de Maslíah, y lo que la diferencia de toda otra, son las líneas de texto.

La complicada trama [...] no está escrita en párrafos, sino en textos unilineales, convirtiendo a este libro en la primera novela-rap (o novela de 'trocha angosta') de la historia de la literatura.

La estructura ininterrumpida –no hay capítulos, ni espacios de separación entre un bloque de líneas y otro– obliga la editorial a advertir a quien la lea, que debe respirar de tanto en tanto según su ritmo habitual en el momento que lo considere conveniente, y del mismo modo ir al baño a satisfacer cualquier otra necesidad perentoria y encender la luz si oscurece, sin aguardar, como se acostumbra, una pausa marcada en las páginas.

Si on peut être en désaccord quant à la caractérisation de ce roman comme *novela-rap* (car mis à part le rythme saccadé produit par l'omniprésence du point et le passage à la ligne, l'écriture ne joue pas sur les rythmes ni sur les rimes à la manière du rap), on ne peut en revanche qu'être d'accord sur le fait que, au niveau de la présentation –et, en amont, de la conception–, ce roman est un véritable tour de force.

Nous avons là une contrainte initiale, en apparence immotivée, qui va par la suite être exploitée et développée pendant quelques 240 pages. Les effets produits par cette contrainte sont nombreux : tout d'abord, le choix de phrases très courtes (entre un mot et une douzaine ;

⁷⁴ Même s'il n'a jamais adhéré à l'*Oulipo*, sa proximité avec les recherches du groupe est évidente.

⁷⁵ En revanche, on trouve dans beaucoup de ses chansons, nouvelles, micro-fictions et textes brefs en général, des textes parfaitement oulipiens.

la moyenne se situant autour de six mots), suppose une prédominance de phrases simples, avec peu de subordonnées ; d'où une diminution des conjonctions de subordination, des pronoms relatifs, mais aussi des conjonctions de coordination que le point à la fin de chaque ligne *chasse* d'une façon vertigineuse. Ce point *chasse* aussi autres formes de ponctuation : les virgules sont rares, points virgule et deux points sont absents. À force de produire des structures *dites* standard (du type *sujet+verbe+complément*), le discours semble par moments un discours *enfantin*. Or, ces structures ont beau être prédominantes dans la langue, leur systématisation dans un discours ne le rend pas pour autant banal et transparent, bien au contraire, elle attire l'attention du lecteur sur l'anormalité que suppose la présence *excessive* de la norme.

Dans *Líneas* le lecteur est très sollicité, car il doit rétablir des liens qui ne sont pas toujours exprimés. La structure en lignes produit aussi une des-hiérarchisation au sein du discours : chaque phrase, aussi *insignifiante* soit-elle, a le *privilège* de *commencer à la ligne*. *Líneas* est le seul roman de Masliah à exposer *une* (et une seule) contrainte formelle de façon aussi directe et radicale, et à la respecter tout au long du roman. Dans les autres romans, les contraintes se multiplient mais elles sont moins stables, leur durée de vie est moindre.

Historia..., premier roman de Leo Masliah, est construit lui aussi en grande partie à partir d'une contrainte, non explicitée⁷⁶ mais néanmoins appliquée tout au long du roman. On pourrait appeler cette contrainte « un personnage en chasse un autre », puisque la focalisation change en fonction des rencontres des personnages, des coups de téléphone passés entre eux, etc. La lecture des 15-20 premières pages suffit pour que le lecteur comprenne cette façon de procéder. Il peut néanmoins espérer que les personnages disparus –et en premier lieu le personnage éponyme, dont le nom apparaît dès l'incipit mais disparaît à jamais trois pages plus loin– vont réapparaître à un moment, que leurs histoires vont se relier entre elles de façon plus *consistante*. Mais le modèle organisationnel de *Historia...* n'est pas celui mis en œuvre par le cinéaste Alejandro González Iñárritu dans son film *Babel* (2006), au cours duquel le spectateur va découvrir que les différentes histoires, qui se déroulent au Maroc, au Japon et à la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique, sont intimement reliées entre elles et ne peuvent se comprendre les unes sans les autres ; le modèle ici est plutôt celui d'un autre film, *Le fantôme de la liberté* (1974) de Luis Buñuel. Ce n'est pas le principe de *convergence* qui régit l'organisation du texte mais un principe de *divergence* : chaque personnage qui devient

⁷⁶ Si ce n'est de façon humoristique dans la quatrième de couverture, où on présente le roman comme « la puesta en práctica de una disposición narrativa un tanto inestable. [...] una historia que no transcurre hacia adelante en el tiempo, sino hacia un costado. »

protagoniste « croise » (au sens large) celui qui deviendra protagoniste à son tour, et disparaît à jamais. Donc, le lecteur ne saura rien sur Floreal Menéndez en dehors de ce qui est dit sur lui dans les quatre premières pages du roman.

On le voit, la contrainte est ici plus *souple* (« molle », diraient les oulipiens) que dans *Líneas*, elle permet de nombreuses variantes et donne une grande liberté à Maslíah quant à la composition de son roman. De même, dans *El Crucero Yarará*, l'épigraphe du roman est un vers de l'*incipit* de *La chasse au Snark* de Lewis Carroll, un des modèles du *nonsense* en littérature :

Ya lo dije tres veces. Y lo que digo tres veces es verdad.

Dans le poème de Carroll, la répétition renvoie à l'affirmation de l'existence du « Snark » par l'« Homme à la Cloche » (The Bellman), ce dernier étant une sorte d'*alter ego* de l'écrivain et organisateur de l'expédition de la chasse au Snark. Ce que l'Homme à la Cloche affirme, en débarquant sur un rivage inconnu, est que cet endroit est idéal pour trouver le Snark (« *Just the place for a Snark!* »). Ce que l'épigraphe affirme, n'est plus l'existence du Snark (absent par ailleurs de la citation telle qu'elle est reprise), mais une vérité d'ordre méta-textuel, qui n'est valable qu'au sein même du roman : sous certaines conditions (la répétition par trois fois) la parole *dit* et *est* la vérité (du texte). Et, pour bien confirmer ce pouvoir, l'épigraphe, comme il se doit, répète trois fois, de façon identique, et dans trois pages successives la phrase tirée de l'œuvre de L. Carroll (*El crucero...*, p. 5, 7 et 9).

Au-delà du fait que cette épigraphe s'attaque encore une fois au réalisme, proposant d'emblée un univers qui pose ses propres règles de façon autonome (ici, la *vérité* se dégage de toute contrainte vis-à-vis de la *vraisemblance*), ce qui nous intéresse ici c'est l'instauration par cette épigraphe d'un principe textuel, celui de la *répétition* (et, plus précisément, de la répétition par trois fois, qui est la forme minimale de *la répétition de la répétition*). Ce principe sous-tend toute l'organisation du texte, et il est perceptible dans l'apparition (ou disparition) cyclique de certains espaces, le retour de certaines situations ou dialogues, etc. Ainsi, la vérité du texte (la vérité de la fiction) se construit dans cette répétition qui à la fois *déréalise* cet univers et le rapproche du nôtre à travers les références à la routine, à la monotonie de nos existences, etc.

Une autre forme de contrainte oulipienne *molle* apparaît dans *Signos* ; elle n'est pas non plus explicitée, mais elle est assez rapidement perceptible dès l'*incipit*, lorsque Nené dit à sa mère que

hay un dicho árabe según el cual si das bien de comer a la perdiz, un día caerá en tus redes el águila real. (*Signos*, p. 9-10).

A partir de là, les dictons et proverbes fonctionnent comme un des mécanismes de production textuelle. Les personnages insèrent très souvent des expressions lexicalisées ou des proverbes des origines les plus diverses, comme une manière de « clouer le bec » à l'autre : « nunca diga 'de esta agua no he de beber' » ; « de noche todos los gatos son pardos » ; « cuando suena el río es porque agua trae » : « Nadie es profeta en su tierra » ; etc. (*Signos*, p. 38, 33, 45 et 40 respectivement).

Quand la phrase proverbiale est issue d'une autre culture, elle vient accompagnée de la précision sur ses origines : « dicen los vietnamitas » ; « dicen en la India » ; « En Birmania se dice [...] que » ; « dicen las alemanas » ; etc. (*Signos*, p. 12, 26, 36 et 41 respectivement).

L'emploi de sentences, proverbes et dictons dans les dialogues peut être considéré comme une forme de contrainte textuelle auto-imposée par le romancier. Cette contrainte produit bien entendu une forme de comicité, crée un univers romanesque régi par d'autres règles que celles auxquelles nous sommes habitués (car une personne peut être sentencieuse, mais lorsque tous les personnages agissent de la même façon, et qui plus est énoncent des proverbes des origines les plus diverses et inouïes, le pacte de « vraisemblance » est forcément brisé). En tant que matériaux linguistiques, ils se mettent au service d'un démontage de la *doxa*, dont on perçoit la fragilité, le caractère instable, changeant en fonction des époques et des cultures. C'est aussi une façon de démonter l'argument d'*autorité* qui sous-tend ces formes. L'utilisation jamais naïve de ces proverbes par les personnages, leur instrumentalisation au service de leurs propres intérêts du moment, montre bien comment se construisent les relations de pouvoir, comment les espaces de liberté de chacun s'amenuisent.

* * *

Aucun des autres romans du corpus ne peut être qualifié *d'oulipien*, mais tous sont traversés par une quantité considérable de contraintes du type *oulipien*. Les présenter et les étudier toutes dépasserait les limites fixées pour ce travail et par ailleurs nous l'avons déjà fait en partie, notamment dans notre réflexion sur le jeu. Ce que nous aimerions faire, en revanche, c'est montrer comment ces contraintes sont générées, exploitées, puis abandonnées (voire parfois dynamitées). Car on trouve là un des meilleurs exemples de la dialectique *contrainte/liberté* qui, d'après nous, se trouve au cœur de l'œuvre de Leo Maslíah.

Anagrammes et palindromes ont été souvent exploités par les oulipiens. Dans *Servicio...*, Maslíah imagine une sorte de secte (« La Congregación ») dont la croyance

pourrait se résumer à un déni de la mort : le prêtre de cette secte, Nicosaedro⁷⁷, convoque non pas les âmes des morts mais les cadavres de ceux qui viennent de mourir -ou parfois même, de ceux qui vont mourir bientôt, ce qui donne des scènes loufoques où l'individu rencontre son propre cadavre comme celle rapportée dans un journal lu par un des personnages :

El señor Lineo Olin [...] se encontró con su propio cadáver, fruto de un bárbaro asesinato por estrangulación [...]. El impacto emocional de este encuentro fue tan fuerte que el señor Olin no lo resistió, y falleció en el acto; el mismo acto consistente en fallecer. El sepelio de ambos cadáveres tendrá lugar en una misma urna, en el cementerio del hotel [...]. (*Servicio...*, p. 150-151).

Le rituel de cette secte consiste à s'exprimer à travers d'anagrammes et de palindromes⁷⁸, construits pour la plupart à partir de la structure *a+verbe+a'*, dans laquelle *a* est un nom propre ou un terme désignant un être vivant, et *a'* un anagramme ou palindrome de *a* :

Rober come berro ; Telmo va al motel ; Gabriela es labriega ; Vicky come kiwi ; Esa perra usa rapé ; Abraham, el barman, es Brahma ; [etc.] (*Servicio...*, p. 75, 81, 173, 173 et 203 respectivement).

Cette structure *en miroir*, cette symétrie qui s'établit autour de l'axe verbal, renvoie à l'objectif même de cette congrégation, qui est celui d'atteindre la vie éternelle, de faire de la mort le début d'une nouvelle existence. Les phrases que chaque *cadavre* de la congrégation déclame seul ou en chœur traduisent leur réalité « inversée » par rapport à celle des êtres vivants.

Comme on peut s'en apercevoir, la *contrainte oulipienne* agit ici non au niveau de la voix narrative, mais des personnages, qui s'expriment tous de façon *codée*. Si les règles de ce rituel ne sont pas explicitées, elles restent néanmoins contraignantes : lorsque Myra Boston, une nouvelle recrue, sortant de son cercueil, dit :

Diga que la tos latosa que casi la castiga la atosiga.

un autre membre de la secte (Lineo Olin) bondit à son tour du sien pour s'exclamer indigné :

¡Eso no era lo que te correspondía decir! (*Servicio...*, p. 203).

⁷⁷ Personnage dont le nom semble être encore un mot-valise (Nicolás+Icosaedro), ce dernier terme renvoyant au plus complexe des solides de Platon, celui qui, se rapproche le plus de la forme sphérique qui est, d'après le philosophe « la plus parfaite de toutes » (Platon, *Timée*, <http://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-Timée.pdf>, p. 10, page consultée le 06/06/2014).

⁷⁸ Parfaits et imparfaits. Signalons aussi que beaucoup de palindromes fonctionnent sur le principe non pas de l'inversion totale du mot mais de l'inversion syllabique, à la manière du *verlan*.

probablement parce que la phrase de Myra Boston s'éloigne trop de la structure en miroir. Un autre néophyte (le cadavre de Lineo Olin) reproche alors à son *moi vivant* d'être trop sectaire, car « ¡Elle a le droit d'avoir ses propres croyances⁷⁹! ».

La contrainte palindromique devient proliférante à certains moments du texte, et à côté de cette présence quantitativement importante, il faut signaler aussi sa présence symbolique, puisque dans la dernière scène du roman, le protagoniste, dans le hall d'entrée de l'hôtel, déchiffre (car il la voit à l'envers) l'inscription gravée sur la vitre de l'entrée, avec le nom de l'hôtel :

« Hotel Leteo »

Or, il s'agit d'un anagramme imparfait qui renferme et met en symétrie le prénom de l'écrivain (hOtEL LEteO). Il fonctionne comme une épitaphe à plusieurs niveaux : du *héros malgré lui*, Simbad Geigy, condamné à l'enfermement dans cet hôtel ; du roman, qui se clôt quelques lignes après cette découverte ; peut-être aussi de l'écrivain, qui a *hébergé* tous ces personnages, émanations de lui-même, lesquels en disparaissant *meurent* symboliquement à la fois du roman, devançant ainsi sa propre traversée du fleuve des Enfers.

Les contraintes anagrammatiques ou palindromiques apparaissent par moments dans le roman ; elles se reproduisent et prolifèrent, puis s'amenuisent et disparaissent ou se transforment en d'autres formes de contraintes. Les contraintes sont ainsi une manière de *travailler* la langue (dans le sens où un potier *travaille la terre*). De l'anagramme ou du palindrome, on peut ainsi dériver vers d'autres formes qui diluent encore plus le sens, comme par exemple la *jitanjáfora*, procédé qui a été surtout pratiqué dans la poésie (on pense au poème homonyme de Mariano Brull, qui donna lieu aux réflexions d'Alfonso Reyes, ou, plus près de nous, aux sonnets « in italico modo » de Julio Cortázar dans *Salvo el crepúsculo*⁸⁰). Ainsi, dans *Tarjeta...* on trouve un jeu autour des voyelles à la manière de certains jeux pratiqués par l'Oulipo (lipogrammes et monovocalismes). Dans un dialogue entre le père Ernesto et le secrétaire de l'Observatoire, une indication du narrateur donne lieu à un jeu d'écho sonore que le lecteur peut prendre dans un premier temps comme une coquille :

-La regencia del observatorio –dijo el secretorio. (*Tarjeta...*, p. 76, nous soulignons).

⁷⁹ « -¡Déjala en paz, hermano! ¡Elle tiene derecho a tener creencias propias! » (*Servicio...*, p. 203).

⁸⁰ Le poème de M. Brull peut être consulté sur la page de l'auteur du site web *Cubaliteraria* : http://www.cubaliteraria.cu/autor/mariano_brull/obra.htm. Pour les textes théoriques d'Alfonso Reyes, voir A. Reyes, *El libro de las jitanjáforas y otros papeles*, Bonilla Artigas Editores, México, 2010. Enfin, les poèmes de Cortázar se trouvent in Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, Alfaguara, Madrid, 1984, p. 103-108.

Or, la réponse du père Ernesto nous montre qu'il n'en est rien :

-Ah sí, cloro, cloro, ya lo recuerdo –dijo hipúcritamente el padre Ernisto-. (*Tarjeta...*, p. 76, nous soulignons).

Ici néanmoins on ne peut pas parler véritablement de *contrainte*, on est même à l'opposé de la contrainte lorsque les voyelles qui normalement forment le mot sont remplacées de façon apparemment aléatoire par d'autres, minant le sens ou en tout cas le rendant moins transparent.

Beaucoup d'autres *contraintes oulipiennes* sont mises en œuvre dans les romans de notre corpus : l'application de la loi des séries, l'écriture en rhizome, les listes de mots et énumérations, les jeux sur les citations, l'écriture phonétique des langues étrangères⁸¹, les « explorations à la limite » à la manière de François Le Lionnais, la « littérature définitionnelle » imaginée par Georges Perec, Marcel Bénabou et Raymond Queneau, des jeux mathématiques⁸², etc. La plupart de ces contraintes introduisent un *ordre* dans les textes (des régularités, des normes, des logiques internes) lequel est invariablement bousculé, subverti, renversé. Jouant avec les extrêmes -ordre et désordre, règle et dérèglement, norme et anormalité-, l'écriture de Maslíah progresse comme une machine qui s'auto-produirait en continu, comme un être qui se nourrirait de ses propres excréments et sécrétions, comme un serpent qui se mordrait la queue et se mettrait à rouler ensuite, comme un big bang / bang bing permanent. Dans la genèse de ces textes, la contrainte est *un* mécanisme de production, mais pas *la* matrice exclusive. Un mécanisme que Maslíah utilise avec une très grande liberté, dans l'esprit oulipien en définitive, qui consiste à permettre au créateur d'accéder à toutes les potentialités de la langue :

L'intention de l'Oulipo c'est de proposer des structures nouvelles. C'est tout. Maintenant, vous pouvez penser, vous, que cela amènera autre chose. Le sens même de l'Oulipo, c'est de proposer des structures vides.⁸³

⁸¹ « Uan tu tri béter laif sebentín ebrieur iu nou lle [je] sui parlé francés shop shop shop jauariu [how are you] [...] » (*El show...*, p. 87).

⁸² José Fin, en regardant attentivement une lettre d'invitation qu'il a reçue de son médecin (pour l'inauguration d'une salle d'attente), arrive à la conclusion « que lo invitaban a la fiesta por pura fórmula » puis, à partir de cette dernière expression lexicalisée, déduit la formule (pseudo-mathématique) soi-disant codée dans l'invitation, à la manière de la Kabbale : « [...] la fórmula en cuestión era 'i+s+am=p+d', donde 's' era « 'sala de espera', 'am' era 'atención médica', 'p' 'publicidad', 'd' 'dinero' e 'i' posiblemente 'invitación' o 'inauguración'. » (*El show...*, p. 105).

⁸³ Raymond Queneau, entretiens avec Georges Charbonnier, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo* (Le Castor Astral, Bordeaux, 2006, p. 34-35).

3.2. Intertextualités

Igual que en la vidriera irrespetuosa / de los cambalaches / se ha mezclado la vida, / y herida por un sable sin remaches / ves llorar la Biblia / contra un calefón...

(*Cambalache* (tango, 1934), Enrique Santos Discépolo)

La extraordinaria aventura de Arthur Gordon Pam est une (sorte de) nouvelle de Leo Maslíah qui comporte deux parties bien distinctes : le premier paragraphe, d'une douzaine de lignes, synthétise la vie du personnage éponyme, lequel, dès qu'il a appris à lire, s'enferme dans les toilettes de sa maison pour lire quinze heures par jour et y rester jusqu'à sa mort sans rien faire d'autre, mis à part ses besoins physiologiques qui lui permettent de rester en vie. La deuxième partie de la nouvelle, de loin la plus longue, consiste en

[la] lista de los libros que leyó, y en el orden en que lo hizo.⁸⁴

Dans cette longue deuxième partie (trente-six pages), chaque ligne est composée exclusivement du titre d'un ouvrage suivi du nom de l'auteur. En guise d'exemple, voilà les premières lignes de cette liste :

Bambi, de Félix Salten.
Saltoncito, de Francisco Espínola.
La rana viajera, de Julio Campa.
El topo, de John le Carré.
Corre, conejo, de John Updike.
Uti-tanka, pequeño bisonte, de William Camus.
Buffalo Bill, de William F. Cody.
Códigos y constituciones, de Francisco Tomás y Valiente.
El príncipe valiente, de Harold Foster.
El principito, de Antoine de Saint-Exupéry.
El príncipe, de Maquiavelo.
Principia Mathematica, de Isaac Newton. (*idem*, p. 73-74).

Comme on le voit, le texte est rédigé de façon ludique, à partir de ce que l'on pourrait appeler une forme d'*association libre-et-contrainte*. Libre car elle semble reproduire cette règle bien connue de la cure psychanalytique freudienne⁸⁵, et *contrainte* car elle se fonde sur une contrainte de type oulipien qui fait que tout le texte doit être composé de vrais titres et

⁸⁴ Leo Maslíah, « La extraordinaria aventura de Arthur Gordon Pam », in *La extraordinaria aventura de Arthur Gordon Pam y otras historias*, Yoea, Montevideo, 1994, p. 73-109, p.73.

⁸⁵ Les mécanismes qui permettent de passer d'une ligne à une autre sont très variés, ils exploitent toute une série de possibilités : rapprochements entre noms et/ou prénoms, rapprochements entre les titres, rapprochements thématiques, sonorités, ordre alphabétique, structure syntaxique, etc. L'exemple de l'incipit que nous avons proposé ci-dessus en donne un aperçu et il est assez transparent (sauf pour le passage de *Saltoncito* à *La rana viajera*, qui se justifie par le fait que *Saltoncito* (conte pour enfants) est aussi l'histoire d'un grenouille voyageuse.

auteurs⁸⁶. La lecture de cette longue liste peut produire tour à tour la surprise, l'incompréhension, le rire, l'ennui, l'agacement. Les rapprochements induits par cette forme d'écriture entre des livres parfois très éloignés les uns des autres produit des rencontres qui rappellent la conception de l'image chez les surréalistes⁸⁷.

Ce que Maslíah mène à bien dans sa nouvelle, il est bien entendu très difficile de le faire dans un roman⁸⁸, mais cela rend compte comme nous le disions, de l'esprit avec lequel il utilise l'intertextualité : un esprit épris de liberté, de ludisme, de dérision et d'éclectisme. C'est une banalité de dire que tout écrivain dialogue avec ceux qui l'ont précédé, que tout texte désigne plus ou moins directement ceux qui l'ont inspiré -dans le bon ou le mauvais sens du terme, pour s'inscrire dans une lignée et/ou pour accomplir le parricide de rigueur. Milan Kundera le rappelle en ces termes :

L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. (M. Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 30).

Les romans de Maslíah n'échappent pas à cette règle, qui fait état d'un trait consubstantiel de la littérature, mais élargissent ses potentialités. Ils ne dialoguent pas exclusivement avec la littérature, mais aussi avec d'autres formes d'expression artistique comme le cinéma, la musique, les arts plastiques, etc. Et même si nous restons dans une conception « étroite » de l'intertextualité, purement littéraire, force est de constater que Maslíah ne se fixe pas des limitations de ce point de vue non plus : son dialogue se fait avec des textes de toutes origines et de toutes époques ; sans restriction de genre, de style, de langue, etc. Les références littéraires ne fonctionnent pas comme des garants idéologiques, esthétiques ou autres ; elles constituent les matériaux qui, agencés par l'écrivain, travaillés et retravaillés, vont donner lieu à de nouvelles significations. *Matériaux* mais aussi *outils*, car par leur capacité à connoter, à ajouter des couches de signification comme s'il s'agissait de

⁸⁶ On peut dire également que ce texte est un gigantesque anagramme, car le parcours que le lecteur peut faire du début à la fin (du premier au dernier livre lu par le protagoniste) il peut le faire également en sens inverse, en partant du dernier livre lu avant de mourir (*Dislexia*, tout un programme pour un homme-lecteur) jusqu'au premier.

⁸⁷ Dans le *Premier manifeste du surréalisme* (1924), André Breton cite un texte de Pierre Reverdy publié en *Nord-Sud* en 1918 : « L'image est une création pure de l'esprit. / Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. / Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte [...] » (A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1992, p. 31).

⁸⁸ L'écrivain congolais contemporain Alain Mabanckou, s'en rapproche, en truffant certains de ces romans (par exemple *Verre cassé* ou *Mémoires de porc-épic*) de titres de romans ou de films. Ceux-ci sont intégrés dans les dialogues entre les personnages sans aucune indication particulière qui permette de les situer comme des références, si ce n'est la compétence du lecteur qui fait une sorte de lecture double, comme s'il s'agissait d'un palimpseste.

pelures d'oignon, les références intertextuelles permettent au romancier de construire son propre univers traversé par celui de ses lectures et celles de ses lecteurs.

En effet, un point important à propos de l'intertextualité, tient au fait (que nous verrons de plus près dans la dernière partie de notre travail) qu'elle établit une relation tout à fait particulière avec le lecteur. De la même façon que le rire et le comique ne peuvent exister que dans le partage, dans une forme de rencontre (confrontation, complicité...) entre l'œuvre et son lecteur, qui fait que sans ce « travail » du lecteur le comique reste lettre morte, de même, disions-nous, l'intertextualité suppose certaines *compétences* chez son lecteur, surtout lorsqu'elle n'est pas explicite et que c'est l'élucidation de la part du lecteur qui la fait jaillir et la rend agissante.

Parmi les formes d'intertextualité les plus présentes dans ces romans, la parodie et le pastiche sont, on s'en doutait, des modes privilégiés. De nombreux genres, courants littéraires et auteurs sont passés au peigne fin par Masliah ; on retrouve ainsi les éléments que Bakhtine a mis en avant à propos du carnaval (participation, renversement, bas-corporel, durée limitée) et dans les processus de carnalisation lors du passage de l'oralité à l'écriture⁸⁹. Comme exemple d'un genre dont les règles sont souvent exploitées, on peut citer le roman policier dans toutes ses variantes (roman à énigme à l'Agatha Christie, roman noir...). Le personnage du détective apparaît dans *Servicio...* (c'est *Sacre Kerr*, le détective de l'hôtel) ou dans *Mentirillas* (c'est '*Caripela*' Smith, le détective auquel le narrateur fait appel au tout début du roman). Ces détectives ne se consacrent pas vraiment à leur tâche principale ('Caripela' est bien plus intéressé par les fesses de Lucy que par son enquête), ou l'accomplissent de façon assez peu orthodoxe, comme Kerr :

El detective caminó al lado de una mujer [...]. Le preguntó a qué venía todo eso; si era un rito; si era parte de algún ceremonial religioso; si era una marcha [...] política [...]; y dieciséis cosas más. La mujer no contestó ninguna de sus preguntas, pero le dijo cosas que generaron nuevas preguntas que no llegaron a formularse porque sus respuestas ya estaban dadas en esas mismas cosas que las habían suscitado. (*Servicio...*, p. 74-75).

Les *best-sellers* sont également la cible du romancier. Dans *Servicio...*, un célèbre écrivain, qui s'appelle ou se fait appeler « Su Merced Mófam » incarne une littérature de masses qui se consomme à grande vitesse –et se digère très vite, comme le montre avec humour le fait que dans les toilettes des chambres de l'hôtel

el nuevo rollo de papel higiénico dejado por la mucama tenía impres[a] [...] una novela completa de Su Merced Mófam. (*Servicio...*, p. 9-10)

⁸⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978 ainsi que *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

Les romans font aussi une place à la littérature dite de « développement personnel », qu'en espagnol on nomme « autoayuda », et que l'on trouve brocardée dans *Líneas*, où le narrateur explique que

Nadie podía esperar nada de los demás.
Los demás siempre te iban a hundir.
Los libros de autoayuda, en su mayoría, también.
Ejercían la autoayuda para los autores, nada más.
Les reportaban suculentas ganancias.
Así, obtenían la superación.
Pero los lectores no sacaban nada en limpio.
Los lectores se perjudicaban. (*Líneas*, p. 89).

Ce regard moqueur sur certains genres et/ou certains écrivains (ou certains écrivains ou professionnels de l'écriture) met l'accent sur la place de la littérature dans la cité et plus particulièrement dans nos sociétés contemporaines. Comme dans la vitrine de la brocante où un chauffe-eau côtoie une Bible, et qui devient -dans le tango *Cambalache*- métaphore d'un monde qui marche sur la tête et d'une société dégradée qui a perdu ses valeurs, Maslíah raconte un monde dans lequel dans une librairie, se côtoient au rayon philosophie, Descartes, Lao-Tsé, Parménides, Heidegger et... Richard Bach⁹⁰, l'auteur de *Jonathan Livingston le goéland* (1970), grand succès de librairie et un de ces ouvrages dits « de sagesse » qui prolifèrent depuis dans les rayons des librairies –avec des auteurs comme Jorge Bucay, Carlos Castaneda ou Paulo Coelho⁹¹–. C'est que le mot « littérature » a fini par désigner aussi, et de façon passablement abusive, des textes dépourvus de toute ambition esthétique.

Certes, il est « facile » de tourner en dérision cette *littérature*⁹², mais ce n'est là qu'un aspect du travail intertextuel accompli par ces romans. Là où celui-ci devient plus intéressant, c'est lorsque Maslíah se sert de la véritable littérature (disons : de la littérature qui a accédé à une forme de reconnaissance critique, qui a intégré le *canon*). Car ce n'est pas seulement la paralittérature qui sert de matière à ces textes, loin de là. Les romans de Maslíah dialoguent avec toutes les littératures, et portent toujours un regard critique, y compris avec celles qui lui sont les plus proches, comme la littérature dite de *l'absurde* ; ainsi, lorsque Simbad Geigy

⁹⁰ *Tarjeta...*, p. 50.

⁹¹ Au-delà de ces textes de *développement personnel*, cette tendance marque aussi une partie de la fiction romanesque, comme on peut le constater dans certains des *best-sellers* de la littérature latino-américaine contemporaine –comme *El cuaderno de Maya* (2011) d'Isabel Allende.

⁹² A la manière de Maslíah dans *Las aventuras de Arthur Gordon Pam*, il suffit de citer certains titres de *autoayuda* : *Ayudarse a sí mismo*, *Sentirse bien*, *Piensa lo bueno y se te dará*, *Sé amigo de ti mismo*, *Razones para la alegría*, *Razones para la esperanza*, *Razones para vivir...*

reçoit une convocation de l'« Empereur », l'épisode rappelle la convocation non moins énigmatique mais bien plus grave reçue par le protagoniste du *Procès* (*Servicio...*, p. 43). De même, un personnage s'endort dans un bar et en se réveillant s'inquiète en ces termes qui rappellent la célèbre pièce de Beckett :

¡Me dormí! Estaba sentado a la mesa esperando a Gorchetti y me dormí. [...] ¿No vio usted si mientras yo dormía entró acá Arias Gorchetti? Porque si entró y no me vio, yo no me lo perdonaría nunca. (*Servicios...*, p. 53, nous soulignons).

L'intertextualité chez Masliah est subversive, et comme telle elle a besoin de se référer souvent à la norme, comme le rappelle fort justement T. Todorov à propos des œuvres qui renouvellent les genres littéraires :

Que l'œuvre « désobéisse » à son genre ne rend pas celui-ci inexistant ; on est tenté de dire : au contraire. Et ce pour une double raison. D'abord parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi – qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin : la norme ne devient visible – ne vit – que grâce à ses transgressions. (T. Todorov « L'origine des genres », in *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978, p. 45-46)

Et T. Todorov d'ajouter que

non seulement [...] l'œuvre présuppose nécessairement une règle ; mais aussi qu'à peine reconnue dans son statut exceptionnel, cette œuvre devient à son tour, grâce au succès de librairie et de l'attention des critiques, une règle. (*idem*, p. 46).

Or, l'œuvre de Masliah n'a pas vocation à fonder une nouvelle règle, ou à modifier de quelque manière que ce soit les règles existantes ; elle consiste plutôt à « boycotter » toute possibilité de *normalisation* de son écriture, à empêcher que sa *transgression de la norme* devienne *norme* à son tour. Dans sa célèbre préface à son roman *El reino de este mundo*, en s'attaquant avec virulence aux surréalistes (et en se détachant d'eux par le même mouvement), Alejo Carpentier dénonçait

la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas (ref**)

Au-delà des distances (considérables) qui séparent l'œuvre et les conceptions de l'art de Masliah de celles d'Alejo Carpentier, on peut reconnaître dans cette citation une des clés du projet esthétique de l'écrivain uruguayen, lequel est fondé sur la primauté donnée à l'imagination et à la création et le rejet de toute forme d'imitation servile. La relation de Masliah vis-à-vis des textes qui le nourrissent, n'est pas celle de certains surréalistes vis-à-vis de l'œuvre de Lautréamont, telle que la dénonce -de façon polémique et quelque peu caricaturale- A. Carpentier dans l'extrait cité ci-dessus. Masliah n'est pas un épigone de

A. Jarry, ou un avatar de L. Carroll. Il ne l'est pas parce qu'il partage avec eux une esthétique qui ne se prête guère à la reproduction, de sorte qu'il n'y a pas non plus des véritables « épigones » de Masliah dans la littérature du Rio de la Plata. C'est un écrivain qui – volontairement – n'a pas *fait école* ; dans sa conception même de la littérature, le mot « école » (dans le sens d'« esthétique, technique ou tradition communes à un ensemble d'artistes⁹³ ») est incompatible avec la création, car qui dit *école artistique* dit règles ou critères partagés, c'est-à-dire limitations à l'exercice plein de la liberté artistique.

* * *

Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Deitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges [...] ⁹⁴

Les amateurs de J. Cortázar auront reconnu dans ce début de liste, celle des « acknowledgments⁹⁵ » que l'écrivain Morelli avait pensé inclure dans ses œuvres – sans jamais le faire. Le narrateur note que cette liste est restée inédite, comme si Morelli ne s'était pas décidé finalement (par modestie ? par orgueil ?) à *régler ses dettes*. Dans cette façon de citer écrivains, philosophes, acteurs, cinéastes, musiciens, plasticiens, certains très célèbres, d'autres moins, on reconnaît l'éclectisme d'un Masliah, pour qui la création se nourrit des matériaux les plus divers. Il n'y a pas chez Masliah une hiérarchisation de l'art, il ne pourrait pas dire comme l'a fait Gainsbourg (de bonne ou de mauvaise foi) que la chanson est un « art mineur »⁹⁶, car sa créativité se déploie aussi bien dans la musique que dans ses romans, nouvelles et chansons. Et de même, son œuvre est traversée par des références à tous ces genres, y compris la chanson (notamment celle d'un auteur qu'il admire, Georges Brassens).

L'intertextualité fonctionne comme une stratégie pour revivifier la littérature, laquelle par moments, pour reprendre la provocation de surréalistes, semble être devenue « Un cadavre », comme le montre avec humour l'arrivée du narrateur de *Mentirillas* dans une librairie :

Entré [en la librería]. Innumerables cuerpos pendían de sogas amarradas a largas vigas de madera. Reconocí a Foucault, a Apolinaris (sic) y a Delmira Agustini, de quien besé apasionadamente los pies, que estaban a la altura de mi cabeza.
El dueño del local hizo de pronto aparición, abriéndose camino entre las piernas de un cuerpo del que no estoy seguro si era Pablo de Tarso o José Enrique Rodó.
–¿Qué desea? –me preguntó.

⁹³ *Trésor de la Langue Française* informatisé (<http://atilf.atilf.fr>).

⁹⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, Seix Barral, Buenos Aires, 1985, p. 408.

⁹⁵ J. Cortázar conserve ce terme qui désigne à la fois les remerciements et la reconnaissance.

⁹⁶ Dans le programme *Apostrophes* de Bernard Pivot, le 26 déc. 1986 sur Antenne2. Extrait en ligne sur <http://www.ina.fr/video/I05057091>.

–Hace poco una amiga mía adquirió aquí a Jean Paul Sartre –peroré–. Luego el cuerpo apareció fotografiado en los diarios como Karl Uris Oreja, según identificación de la policía.
–Es lo mismo –dijo él–. Son distintas marcas de fábrica, pero el producto es el mismo.
(*Mentirillas*, p. 65-66).

Ainsi, les œuvres ont été remplacées par les cadavres incorruptibles de leurs auteurs, lesquels sont devenus des *marchandises*, des « produits ». La librairie est d'ailleurs un lieu stratégique dans un autre roman, *El Crucero Yarará* ; là aussi, ce commerce réserve des surprises, car le libraire dit au protagoniste (Simbad Geigy) que la plupart du stock se retrouve dans le sous-sol, l'invite à y aller, mais cet espace s'avère être un dépôt non pas de livres... mais de cadavres (*El Crucero...*, p. 66). La rencontre avec le médecin « nécrologue » qui s'occupe de ces cadavres place le personnage dans un espace étrange, différent du sien, qui pourrait être celui d'un rêve... ou tout simplement celui de cette partie de la réalité (la mort) que les humains ont beaucoup de mal à regarder en face. Dans le sous-sol de cette librairie qui est une sorte de bibliothèque d'Alexandrie (elle a « deux cent mille volumes » d'après son propriétaire, *El Crucero...*, p. 65), le personnage se trouve dans la situation de Sigismond dans *La vie est un songe* de Calderón, référence qui se mêle ici à celle de Dracula (revu et corrigé par Murnau dans *Nosferatu le vampire* (1922)), évoquée quelques pages auparavant :

–¡Adelante, Nosferatu! –dijo el médico [...]
–Él no se llama Nosferatu, sino Nostradamus –lo corrigió la mujer.
–Tampoco me llamo Nostradamus –dijo Simbad⁹⁷.

L'histoire se poursuit et se complexifie dans le dépôt de cadavres, puisque ceux-ci sont à la fois morts et vivants :

[El doctor y Simbad Geigy] [Se] detuvieron junto a la cama ocupada por uno de los cadáveres. En algún tiempo había sido un hombre rubio, esbelto, de barba tupida y pómulos salientes. Ahora era morocho, gordo, lampiño y tenía una papada que eclipsaba el nudo de su corbata.
–Ciclamatus, ¿tú me robaste el diploma del doctor Estévez? –preguntó el médico [...].
El llamado Ciclamatus, sin abrir los ojos, se incorporó y dijo:
–No, doctor. No fui yo.
–No me mientas, Ciclamatus –insistió el médico. No querrás que te haga trasladar a la Morgue, ¿no es cierto?
Ciclamatus abrió los ojos y mantuvo su mirada absolutamente clavada en el punto que primero vio. Era algún punto de la pared opuesta a su cama.
–No –dijo, y en seguida volvió a cerrar los ojos. (*El Crucero...*, p. 76).

Masliah accomplit pleinement ce travail consistant à faire de la création artistique à la fois « hommage et profanation⁹⁸ », hommage qui profane, qui n'hésite pas à éventrer les

⁹⁷ *El Crucero...*, p. 34. A son tour, le médecin qui se trouve dans le sous-sol l'appellera lui aussi Nosferatu et l'invitera à s'installer dans son dépôt de cadavres : « Venga, Nosferatu. Esta cama vacía es para usted. Pronto amanecerá, y usted deberá permanecer guarecido hasta que vuelva la noche. » (*El Crucero...*, p. 77).

⁹⁸ Miguel Maldonado, *Homenaje y profanación*, El Colegio de Puebla, Puebla (Mexico), 2012.

œuvres dont il se nourrit, dans un perpétuel mouvement qui rappelle celui des vers (de terre) se nourrissant des cadavres et offrant ainsi un terreau fertile à la vie.

V : De l'écriture à la lecture et vice versa

1. En lisant, en s'enlisant

1. Leo, leo / ¿Qué lees?

Les romans de Leo Maslíah témoignent d'une grande liberté comme nous avons essayé de le montrer tout au long de ce travail. Cette liberté se matérialise dans les textes par un grand détachement vis-à-vis de toutes les contraintes étrangères à l'œuvre elle-même. Que ce soit par rapport aux attentes génériques, à la langue, à l'esthétique, à la morale, à la *doxa*..., les œuvres de Maslíah sont très souvent en rupture vis-à-vis de ces carcans que l'on trouve aussi bien en amont qu'en aval de la création : que ce soit dans la relation de l'auteur avec les contraintes génériques ou esthétiques, avec la critique et ses discours, au niveau des attentes éditoriales et/ou du lectorat.

C'est sur ces dernières dimensions –la lecture de(dans) l'œuvre– que nous allons nous pencher dans cette dernière partie de notre travail. En effet, cette grande liberté dont fait preuve Maslíah dans ses romans, n'entraîne pas automatiquement une plus grande liberté chez son lecteur : l'œuvre la plus libre n'est pas forcément la plus libératrice. Mais si l'exercice de la liberté est à ce point un élément clé pour le romancier, ce serait, plus qu'un paradoxe, une aberration si son œuvre *emprisonnait* le lecteur dans une lecture univoque. En toute logique, on peut donc penser que cette œuvre se propose au moins de montrer à son lecteur à quel point il n'est pas libre, et peut-être entend-elle aussi lui montrer les *chemins de la liberté*. Après une réflexion générale sur la place du lecteur et de la lecture dans l'œuvre romanesque de Maslíah, nous étudierons plus en détail son dernier roman, *Libretos*, entièrement construit autour de la question de la lecture. Cela nous permettra de montrer comment l'acte de lecture peut devenir chez Maslíah espace d'enfermement ou de liberté.

1.1. À perte d'horizon

Comme le rappelle Yves Chevrel, lorsque l'on parle *d'horizon d'attente* il convient de distinguer *l'horizon d'attente du public* (« grille interprétative préexistante à l'œuvre, constituée par les expériences esthétiques antérieures de ceux qui la lisent¹ ») de *l'horizon*

¹ Yves Chevrel, *Les études de réception*, in P. Brunel et Y. Chevrel, *Précis de littérature comparée*, PUF, Paris, 1989, p. 177-214, p. 206.

d'attente de l'œuvre (idem), que l'on peut assimiler au *lecteur implicite* de Wolfgang Iser, à l'*archilecteur* de Michel Riffaterre ou au *lecteur modèle* d'Umberto Eco².

Nous passerons très rapidement sur le premier, qui exigerait une recherche spécifique (de type sociologique, psychologique, quantitative et/ou qualitative...) et qui nous éloignerait quelque peu de notre problématique, même si comprendre les *comment* et les *pourquoi* de cette réception pourrait nous éclairer aussi sur l'œuvre elle-même, et même si celle-ci, comme la plupart des créations artistiques ou littéraires, s'est progressivement construite dans une dialectique avec les attentes et les réactions de son public. En un mot, chaque roman de Masliah se propose de mettre son lecteur dans une position *inconfortable*, de le faire *sortir des ornières* (si on nous permet cette métaphore fort sillonnée...), mais il doit tenir compte du fait que la plupart de ses lecteurs (en tout cas les plus fidèles, mais aussi ceux qui sont préparés ou conditionnés par les discours critiques, le bouche-à-oreille, etc.) s'attendent aussi à être bousculés, malmenés ; cette dialectique n'est pas forcément celle de la *surenchère*, comme on pourrait le craindre et comme on le voit chez certains auteurs qui font de la transgression leur *fond de commerce* ; le dernier roman de Masliah, *Libretos*, auquel nous consacrons la dernière partie de ce travail, vient à point nommé pour le montrer.

Ceci dit, la question de comprendre dans quelle mesure les stratégies mises en œuvre par Masliah afin de dévoiler au lecteur son statut d'*être non-libre* et l'inviter –voire le pousser– à se libérer sont efficaces, mériterait d'être posée elle aussi. La place et le statut de Masliah au sein du champ culturel du Río de la Plata, à la fois auteur en partie *ignoré* –ou du moins *minoré*– par la critique, auteur *culte*³ et auteur *qui agace*, nous fournit un indice intéressant quant à la réception réelle de son œuvre, qui nous semble extrêmement clivée, avec peu de lecteurs situés dans la zone *tiède*. De façon sans doute rapide, on peut dire que certains lecteurs *se libèrent* de Masliah alors que d'autres *jouent le jeu* qu'il leur propose, un jeu qui n'est jamais naïf.

Un exemple intéressant et récent autour de la réception de son œuvre est fourni par la polémique déclenchée suite aux réponses de Masliah au questionnaire de *Ya te conté*⁴.

² Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », Bruxelles, 1985 ; Michel Riffaterre, *Essais de stylistique structurelle*, Flammarion, Paris, 1971 ; Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*

³ Il est significatif à ce propos de signaler le nombre de pages web et de blogs qui lui consacrent des entrées depuis un certain nombre d'années, avec des commentaires de lecteurs passionnés. Parmi les plus intéressants, citons : *Brumaire* (<http://prairial.free.fr/maslah/maslah.php>), qui propose un certain nombre de traductions en français de ses textes et entretiens, et <http://diazepan-leomaslah.blogspot.fr> qui permet d'accéder aux paroles de la quasi-totalité de ses chansons.

⁴ *Ya te conté. Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata* (www.yateconte.com). Voir « El cuestionario de ida y vuelta » à Leo Masliah in <http://www.yateconte.com/2013/03/cuestionario->

Maslíah, qui affirme ne pas avoir une vision d'ensemble de la nouvelle génération d'écrivains du Rio de la Plata (ceux qui publient à partir des années 90 et qui constituent le noyau de *Ya te conté*), répond à la dernière question (« ¿Te parece que hay elementos de novedad o ruptura en estas obras [celles publiées partir des années 90]? ») d'une façon assez directe et polémique. Nous nous permettons de citer sa réponse dans sa quasi-totalité :

Este cuestionario es muy marquetinero (sic) y creo que no se adecúa a la materia que quieren investigar, por eso nuevamente tengo que salir por la tangente: creo que ruptura hace mucho que no hay en ningún lado; de todos modos, si hubiera, no tendría ningún efecto porque no habría quien la entendiera como tal. Novedad [...] creo que sí hay, en el sentido de que está surgiendo una cantidad de gente que escribe sin tener la más remota noción sobre el potencial de la palabra y las posibilidades de la expresión literaria; gente que en comparación con los autores de décadas como las del cincuenta, sesenta y setenta es casi semianalfabeta, pero que escribe sin la impostura que podía caracterizar a los autores de esas generaciones anteriores. En aquellas épocas podías encontrar a muchos autores que sabían disimular su falta de imaginación (o de algo que decir) con todo tipo de recursos literarios; ahora, el ancho de banda de la dimensión simbólica perdió la mayoría de sus frecuencias y hasta la vacuidad viene unívoca.⁵

Maslíah propose dans ces quelques lignes un diagnostic sans complaisance de la jeune littérature, mais aussi de la littérature uruguayenne depuis les années 50. La caractérisation de la nouvelle génération comme « presque semi-analphabète » par rapport aux générations précédentes et la dénonciation de sa « vacuité » seront les étincelles qui donneront lieu à plusieurs répliques, dont la plus virulente est celle de l'écrivain et critique Ramiro Sanchiz (Montevideo, 1978), l'un des membres de cette nouvelle génération. Sa réponse, qui inclut une série d'attaques *ad hominem* –aussi bien contre l'auteur lui-même que contre ses lecteurs⁶– rend compte d'une grande incompréhension à l'égard de l'œuvre de Maslíah, et vient confirmer, d'une façon bien évidemment involontaire, le jugement quelque peu péremptoire⁷ de Maslíah, puisque Sanchiz le présente comme exactement le contraire de ce qu'il est :

« Maslíah [...] se presenta, me parece, como una especie particular de hombre de letras: el que asume —o dice asumir— que no vale la pena pensar en la literatura, teorizar sobre ella o trazar

masliah.html#Doc, 8 mars 2013 (page consultée le 25/3/2013) ainsi que les répliques des écrivains uruguayens Ramiro Sanchiz (« Maslíah y el mapa » <http://www.yateconte.com/2013/03/ida-y-vuelta-masliah-y-el-mapa.html#Doc>) et Lalo Barrubia (« Los semianalfabetos », <http://www.yateconte.com/2013/03/ida-y-vuelta-los-semianalfabetos.html#Doc>) (pages consultées le 2/10/2013).

⁵ <http://www.yateconte.com/2013/03/cuestionario-masliah.html#Doc>. (page consultée le 12/04/2014).

⁶ En voici quelques échantillons : « La literatura de Leo Maslíah es un callejón sin salida ». Et, plus prosaïquement : « en cuanto a su literatura, [...], habría que tener el cerebro lleno de bosta para pensar que allí hay una línea válida. », R. Sanchiz, *art. cit.*

⁷ Il faut noter que le « semi-analphabétisme » dont parle Maslíah, pris au sens littéral par Sanchiz, est avant tout une hyperbole qui met en avant un phénomène difficilement discutable, à savoir celui de la perte de centralité de la culture littéraire dans l'Uruguay de la post-dictature, notamment par rapport à sa place chez la *Generación del 45* (ou *Generación crítica*) ou la *Generación del 60*. Mais, comme on le voit dans la citation de Maslíah, l'érudition de bon nombre de ces écrivains des périodes antérieures n'est pas à ses yeux gage de qualité non plus.

mapas o reflexionar sobre los escritores contemporáneos porque la literatura es básicamente algo inane, un mecanismo fácilmente desmontable y propio de almas vanidosas. » (R.Sanchiz, art. cit., nous soulignons).

Une telle perception d'une œuvre pétrie de littérature et de culture en général, bâtie en grande partie sur l'intertextualité, d'une œuvre aussi exigeante du point éthique et esthétique, surprend. Elle ne peut se comprendre que dans le cadre d'un combat non pas autour de la littérature, mais plutôt autour du pouvoir dans le champ culturel uruguayen. L'agacement de R. Sanchiz vis-à-vis de l'œuvre de Masliah est un parricide maladroit (comme bien de parricides) ; il vise peut-être encore plus que Masliah la figure de son ami et « complice » Mario Levrero⁸ ; il nous éclaire néanmoins sur les quiproquos persistants dans la réception de l'œuvre de Masliah. En effet, pour le disqualifier, Sanchiz reprend des critiques déjà anciennes, comme le statut de Masliah à cheval entre la musique et la littérature :

Es posible que Masliah sea un buen músico, o al menos un buen intérprete: sabe tocar el piano bastante bien [...] (R. Sanchiz, art. cit.).

ou ses liens avec l'humour, genre jugé *mineur* :

En el mejor de los casos cabría decir que algunos de sus textos hacen reír [...]. [Sus] chistes, claro, hacen reír a veces, y vale la pena leerlos de vez en cuando, pero de ahí no pasamos (*idem*).

Les principales critiques formulées par Sanchiz à l'œuvre de Masliah s'avèrent être des éloges (certes involontaires) :

Dudo de que exista un solo escritor posterior a Masliah —es decir, posterior a la década de 1990— que lo considere una influencia fundamental, que se piense como un discípulo o como un enemigo a muerte. Esto no quiere decir, por supuesto, que no haya por ahí quien lo imite o quiera imitarlo: si algo de buena factura tiene la literatura de Masliah, ese algo es visible en el fracaso de quienes lo copian acriticamente y dicen admirarlo en la noche de la escena literaria montevideana. Pero a la vez su esencial condición de humo apenas coloreado está a la vista: no cabe seguirlo, no hay arcoíris, no hay olla llena de oro. (R. Sanchiz, art. cit., nous soulignons).

En disant que Masliah n'est *tête de file* d'aucun courant littéraire, qu'il n'a pas des *disciples*, Sanchiz rend compte non pas de l'inanité de son œuvre mais plutôt de sa cohérence, car Masliah fait partie de ces créateurs qui, ne s'inscrivant dans aucune école, ne faisant partie d'aucune chapelle, ne creusant aucun sillon, ne conçoivent pas à leur tour qu'eux-mêmes ou leurs œuvres puissent être des *modèles à reproduire*.

⁸ « [...] la educación sentimental impuesta por Levrero a los escritores que le fueron más cercanos parecía contrastar violentamente con mis propias ideas, ideas que, en otras claves y con otros timbres, creí escuchar también desde mis compañeros de generación (y desde algunos anteriores, los más under (sic), los más invisibles, los escritores de ciencia ficción, que no vacilaban en decir que Masliah era un tarado). » « [Levrero] escribió libros geniales y repitió ideas muy tontas. » (Ramiro Sanchiz, art.cit.).

Cette polémique autour de Masliah, qui a connu quelques prolongements dans d'autres blogs littéraires⁹, montre les quiproquos toujours présents autour de la réception de son œuvre, lui donnant la place assez paradoxale d'un créateur qui passe presque sans transition d'un statut de *marginal* dans le panorama littéraire du Rio de la Plata, à celui de *figure consacrée*, de *monstre sacré* qu'il faut abattre¹⁰.

Délaissant néanmoins la perspective ébauchée ci-dessus, nous allons nous intéresser dans les pages qui suivent non pas à la réception de l'œuvre mais à ce lecteur fabriqué et programmé par et dans le texte, interpellé par lui, *exposé* parfois. Figures, figurations et configurations du lecteur seront au centre de notre réflexion.

1.2. *Lector in fabula rasa*

O lecteur, toi qui te vantes sans cesse de ta perspicacité (et non à tort), serais-tu capable de me le dire? Mais, je ne veux pas soumettre à une rude épreuve ta passion connue pour les énigmes.
(Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant V).

La désignation du lecteur dans une œuvre et la subséquente assignation d'une place peut être, dans un texte littéraire, une façon de le rendre libre (de le rendre *acteur*¹¹) ou au contraire de brider sa liberté. Quand J. Cortázar laisse la possibilité au lecteur de *Rayuela* de choisir son ordre de lecture, quand R. Queneau propose au lecteur de *Cent mille milliards de poèmes* de « fabriquer » son propre sonnet, il s'agit pour eux de faire savoir à leurs lecteurs potentiels qu'ils sont libres et qu'ils peuvent exercer leur liberté dans le cadre donné (les combinaisons des chapitres de *Rayuela* restent limitées ; quant au poème de R. Queneau, certes sa lecture intégrale est impossible dans le cadre d'une vie humaine, mais il propose lui-aussi le cadre formel du sonnet que le lecteur doit respecter). Les romans de Masliah ne proposent pas cette forme de liberté, ils doivent se lire de façon *classique*, du début jusqu'à la fin¹². Ils ne proposent pas un *programme de lecture* comme celui de *Rayuela*, et le lecteur n'est pas censé intervenir dans la construction même du roman.

⁹ Par exemple dans *Días de Gin* (<http://vilipendioysedicion.blogspot.fr/search?q=Leo+Masliah>, page consultée le 11 février 2014).

¹⁰ Pour une approche plus précise de cette question, voir Anahí Barroza Borgez, *La marginalidad canonizada y el caso Leo Masliah*, *op. cit.*

¹¹ Bien que la notion d'*action* en littérature soit difficile à saisir, comme le montre Philippe Hamon dans « Actions », in Michel Picard (éd.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Klincksieck, Paris, 1994, p. 167-176.

¹² Comme le rappelle humoristiquement le chapitre 38 (dernier chapitre) de *Mentirillas* :

Le seul roman qui pourrait permettre une lecture de ce type est *Historia transversal de Floreal Menéndez*, car le roman est construit sur le principe de la juxtaposition d'histoires indépendantes ; le fil qui les relie est ténu et de ce fait un lecteur pourrait sauter certaines histoires, ou organiser sa lecture à sa façon dès qu'il aurait compris le principe de fonctionnement du texte. Il faut néanmoins dire que le roman n'encourage pas ce type de lecture *marellienne*, et même il la rend difficile, car les nouvelles histoires sont assez souvent imbriquées dans les anciennes, et de ce fait la transition n'est pas toujours très nette.

Si le principe de la *linéarité de la lecture* reste établi, il est néanmoins perturbé par des entorses diverses. Tout d'abord par les notes en bas de page, qui peuvent être nombreuses (soixante-dix-sept dans *Líneas*) et introduisent une forme de discontinuité dans la lecture. Un autre procédé plus systématique et plus récurrent est celui de la *répétition* ; dans beaucoup de romans, et notamment dans les romans de la saga, des espaces, des personnages, des situations... reviennent de façon systématique, sont présentés avec les mêmes mots ou presque, produisant une sorte de vertige chez le lecteur, lui donnant l'impression d'*être déjà passé par là*, comme si le texte tournait en rond ou se déroulait en spirale, retraçant de façon plus ou moins régulière des boucles textuelles. Le lecteur, confronté à ces répétitions, n'est plus dans une attitude de pure découverte mais dans une attitude aussi de *reconnaissance*, et la relation texte/lecteur est semblable à celle de celui qui écoute les thèmes et variations d'une sonate par exemple. Les fonctions de ces répétitions ne sont pas toujours les mêmes, mais elles questionnent toujours la linéarité aussi bien de la lecture que de la perception du temps.

Certaines figures rhétoriques peuvent elles aussi devenir un défi à la lecture linéaire. Tel est le cas du début du chapitre 4 de *Signos*, lorsqu'Aguilerio, se demandant pourquoi personne n'entre dans sa papeterie, s'étonne que personne dans les alentours de son commerce n'ait besoin de ce qu'il vend, et cette réflexion débouche alors sur une longue énumération mentale de plus de cinquante produits :

¿Era verosímil que en las inmediaciones nadie estuviera necesitando clips, papel fánfol, talonarios de comercio, diskettes, sobres de manila, cintas para impresoras, papel de fax, abrochadoras, marcadores, cinta adhesiva, agendas, sellos de goma, fotocopias, blocks [...]. (*Signos*, p. 57-58).

Ailleurs, la description d'un homme dépourvu de tout –y compris de ce qui ne fait pas partie de sa nature, comme l'utérus– produit ce même effet de rupture de la linéarité par saturation :

« La historia que yo tenía la pretensión de contar [...], en rigor, termina con el punto que sigue a la última palabra del capítulo precedente. (Por última palabra entiendo a la palabra 'torniquete', ya que 'dromedario', si bien está unas líneas más abajo, se halla en el contexto de una llamada al pie que debe leerse cuando aparece el '(1)' que está junto a la palabra 'camello'. Cuando digo, entonces, 'última palabra', estoy hablando de un orden temporal, no de uno espacial. » (*Mentirillas*, p. 112).

Era un hombre sin cara, sin ojos, sin nariz. Sin dientes, sin cuello ni cogote. Un hombre sin dignidad, sin cabello, sin ombligo, sin útero, sin sombrero [...] [etc.] (*Tarjeta...*, p. 62).

Si la linéarité de la lecture est donc plus ou moins préservée, nous verrons que c'est au cœur de la relation texte / lecteur que les transgressions se font plus importantes, et que se joue un jeu aux règles toujours réinventées.

1.3. **Le pacte de lecture ou le contrat de défiance**

Dans les romans de notre corpus, la notion de *pacte de lecture* est constamment mise à mal :

- d'une part, parce qu'il n'y a pas de véritable pacte de lecture *antérieur* ou *extérieur* au roman. On pourrait objecter à cette remarque que la renommée de l'écrivain (en tant qu'*humoriste*, pour le dire rapidement), ainsi que de la principale maison d'édition qui l'héberge (Ediciones de La Flor, une maison partiellement spécialisée dans l'humour, et qui a dans son catalogue des auteurs comme Roberto Fontanarrosa et Quino pour ne citer que les plus connus) pourraient conduire à lire les romans de Maslíah comme des textes comiques ou humoristiques, comme des textes où tout doit être appréhendé au deuxième degré, des textes qui doivent être lus à la lumière de la dérision, du *nonsense* voire du *non-sens* ; mais une telle lecture serait partielle, car le comique est, comme nous l'avons vu, *un* élément de ces romans, pas toujours présent par ailleurs ;

- d'autre part, parce qu'à l'intérieur de ces romans, il n'y a pas de pacte de lecture *stable*, pas de contrat qui *tiendrait la route* d'un bout à l'autre du texte. Romans parodiques ? Méta-romans ? Romans du langage ? Ces caractérisations peuvent convenir, du moins partiellement, à ces romans, mais jamais elles ne les épuisent. On pourrait dire que ces romans invitent à une lecture *nonsensique*, c'est-à-dire que le lecteur doit accepter que l'écriture « explore la fonction du signe », « [bouleverse] la sémantique et [interroge] les règles de production du sens¹³ », et de ce fait place le lecteur dans une situation de grande incertitude. Néanmoins, si les romans de Maslíah pratiquent le *nonsense* de façon récurrente, on ne peut les placer ni à l'intérieur de ce courant inauguré par Edward Lear et rendu à son plus haut degré par Lewis Carroll puis par des auteurs comme Alphonse Allais et autres, ni tout à fait non plus au sein de la pataphysique, « science des solutions imaginaires », « science du particulier, « des exceptions » conçue par Alfred Jarry dans son *Gestes et opinions du docteur*

¹³ Comme le note Sophie Marret à propos des œuvres de Lewis Carroll, in Marret, Sophie, *Lewis Carroll de l'autre côté de la logique*, PUR, Rennes, 1995, p. 112 et 115 respectivement.

*Faustroll, pataphysicien*¹⁴, ni tout à fait non plus, comme nous l'avons vu, au sein de l'*Oulipo*.

S'il n'y a pas de *pacte* précis, est-ce que cela revient à dire que le lecteur de ces romans est *entièrement libre* ? Nous ne le pensons pas, car les textes de Maslíah sont paradoxalement très *balisés*, ils envoient constamment des signaux au lecteur, l'invitant à telle ou telle stratégie de déchiffrement. Pas de contrat, mais bon nombre de contraintes. Néanmoins, ces contraintes, mises en évidence, démontées, reconstruites, multipliées, etc., loin d'enfermer le lecteur, le forcent à de constantes interrogations et remises en question de ses certitudes, et en particulier de sa façon de construire son propre savoir : nous sommes là proches des réflexions de Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, lequel non par hasard introduit son essai avec une célèbre glose de l'encyclopédie chinoise imaginée par J. L. Borges dans « El idioma analítico de John Wilkins¹⁵ », un texte qui sous-tend une bonne partie de l'œuvre romanesque de Maslíah. Le véritable John Wilkins s'était proposé de créer un nouveau « langage universel », une langue philosophique parfaitement logique, capable d'appréhender l'univers tout entier et dépourvue de toute ambiguïté. Ainsi conçue, cette langue, si elle devait s'imposer, deviendrait immuable, hégémonique et liberticide :

Le projet de Wilkins est [...] une ultime lutte contre la contingence, contre l'évolution linguistique comme scientifique. Par le truchement d'une langue philosophique, il entendait à la fois dessiner une carte du monde immuable et mettre fin à l'ambiguïté du langage. Or, l'évolution de la langue comme celle de la science sont la condition même de leur existence. C'est dans l'ambiguïté de ses termes que le langage naturel puise la source de son renouvellement.¹⁶

Les taxinomies de Wilkinson ou celles de l'encyclopédie chinoise, nous confrontent, d'après Foucault, à travers « le charme exotique d'une autre pensée », à « la limite de la nôtre », à « l'impossibilité nue de penser *cela* » (*idem*). Cette *expérience de la limite* (ici, épistémologique) intéresse au premier chef Maslíah, et constitue peut-être la seule règle « fixe » du pacte de lecture qu'il établit avec son lecteur. En d'autres termes, le lecteur est constamment invité à une activité herméneutique, il doit sans arrêt revoir ses catégories mentales, se libérer des carcans, exercer une forme de liberté.

¹⁴ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, La Différence, Paris, 2010 (1^{er} éd. : 1911). (nous citons à partir de : http://fr.wikisource.org/wiki/Jarry_Faustroll_1911_-_Faustroll, page consultée le 14/02/2013).

¹⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1990 (1^{er} éd. : 1966), p. 7. L'encyclopédie chinoise se retrouve dans « El idioma analítico de John Wilkins », in *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires, 1952.

¹⁶ Sandrine Sorlin, « La langue philosophique de John Wilkins (1614-1672) : langage universel ou utopie linguistique ? », *Études Épistémè*, n° 12 (hiver 2007), p. 129. (<http://revue.etudes-episteme.org/?-12-2007->, page consultée le 14/07/2013).

Car les contraintes mises en place dans les textes peuvent cesser d'être opérationnelles, ou elles peuvent se retrouver anéanties par d'autres contraintes incompatibles voire contradictoires, etc. De sorte que le lecteur est bousculé dans son *confort*, à la manière du lecteur mis en scène et symboliquement poignardé par Julio Cortázar dans sa célèbre nouvelle *Continuidad de los parques*. Pour J. Cortázar, il s'agissait de tuer le « lecteur-femelle » (au sens de *lecteur passif*), et de développer des formes de coopération entre l'œuvre et son lecteur, voire entre l'auteur et son lecteur, comme l'exprime Morelli dans *Rayuela* :

Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultáneamente, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así podrá llegar a ser copartícipe y copaciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. (J. Cortázar, *Rayuela*, Seix Barral, Buenos Aires, 1985, chapitre 79, p. 448, nous soulignons).

Ce qui pouvait conduire à la liberté absolue du lecteur, formulée par Morelli dans ces termes :

Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana (J. Cortázar, *Rayuela*, *op. cit.*, chapitre 154, p. 626).

Ces programmes de lecture, on le voit, donnaient au lecteur une place privilégiée ; ils se situaient dans une perspective *révolutionnaire* de la part de l'écrivain, qui était dans l'air du temps dans ces années 60-70 (pour ne citer qu'un seul autre exemple, rappelons deux titres de Mario Benedetti qui vont dans le même sens : *Próximo prójimo* (1965) pour ce qui concerne la poésie et *Crítica cómplice* (1971) pour ce qui concerne la critique littéraire et l'essai). Mais le lecteur (réel) de Leo Maslíah n'est pas (ne peut pas être) celui de Cortázar, de Benedetti ou de Fuentes. Maslíah n'écrit plus pour un lecteur qu'il faut intégrer, qu'il faut engager dans un processus révolutionnaire au sens large dans le meilleur des cas (artistique et surtout politique). Deux à trois décennies sont passées, et si la distance temporelle est relativement courte, le contexte, lui, est bien différent, l'utopie révolutionnaire a largement perdu son caractère moteur et l'époque est au *désenchantement*, dans des sociétés comme celles du Rio de la Plata, qui se reconstruisent et pansent leurs blessures après les ravages des régimes totalitaires des années 70-80. Ce désenchantement, Maslíah l'a magistralement décortiqué dans sa chanson *Golondrinas*, comme nous l'avons montré dans un autre travail¹⁷.

¹⁷ Voir notre article « Leo Maslíah o el desencanto popular » in ALMOREAL, *El desencanto / Le désenchantement*, Almoreal, Nantes, 2008, p. 119-134. Disponible également en ligne à la page : http://www.leomaslah.com/desencao_popu.htm. Pour écouter la chanson « Golondrinas » : <https://www.youtube.com/watch?v=Ls7b0N7GDqs> (page consultée le 3/07/2014).

Un lecteur des romans de Masliah pourrait difficilement lire ces romans *comme ça lui chante*, pour reprendre la formule de Morelli dans *Marelle*. En fait, le lecteur de Masliah n'est pas tellement traité comme un *complice*, comme un *compagnon* (littéraire) *de route*, comme un *frère*, il est plutôt poussé dans ses derniers retranchements par les textes, il est malmené, bousculé, voire agressé. Le lecteur, inscrit dès l'incipit par le narrateur comme sa victime dans *El lado...*, se trouve dans ce cas :

¡Canta, oh Gran Puta, el aluvión de tormentos que gimen bajo las piedras de mi mente, a la espera de que tú los desentierres para sufrimiento de aquellos que buscan en la lectura alguna distracción que aparte momentáneamente de su conciencia el padecimiento por no poder dormir! (*El lado...* p.101, nous soulignons).

Dans cet appel à sa muse (détournement parodique, comme nous l'avons vu, de l'incipit de l'*Iliade* et du discours épique en général), le narrateur lui demande qu'elle l'aide à se vider de ses propres tourments pour les partager avec d'autres -mais dans un sens *peu chrétien* du mot « partage », car il s'agit de faire de son œuvre un exutoire, une catharsis... à destination de lui seul. A différents moments de ce roman, le narrateur s'adresse à un narrataire (qui tient lieu de lecteur), mais cela se passe toujours sur le ton de la provocation, voire de l'insulte. Il est ainsi difficile pour le lecteur (en chair et en os) de s'identifier à ce lecteur inscrit dans le texte, qui apparaît tout à tour comme quelqu'un de maladroit, de peu intelligent, d'ennuyeux, voire d'inexistant :

Me entró a picar la curiosidad sobre quién mierda es [usted]. Pensé hasta en la posibilidad de que solo sea usted una computadora. En ese caso el 'usted' anúlelo por favor. Tampoco me gusta para esta eventualidad el 'tú' o el 'vos'. Si fueras un robot te iría muy bien cualquiera de las tres cosas, pero ¡una computadora! Es como conversar con un queso. (*El lado...*, p.138).

Assimilé à un fromage (à pâte molle ?), ce lecteur semble mou, passif (« *lector hembra* » d'après J. Cortázar), et c'est ainsi une façon pour le romancier de bousculer son vrai lecteur.

Le lecteur de *Mentirillas* est lui aussi victime d'une espèce d'agressivité de la part du narrateur, lequel avoue à plusieurs reprises qu'il a menti et donc qu'il l'a trompé. Les multiples excuses et amendements que le narrateur propose régulièrement par rapport à la *véracité* de son discours, rappellent au lecteur qu'il est habituellement *dupe* de la fiction, qu'il se laisse « embarquer » volontairement dans une histoire, qu'il *croit* à l'existence de ce qui lui est raconté¹⁸. En fait, le narrateur-personnage propose ici un *pacte de lecture* d'un type particulier, qui est exactement l'inverse du pacte narratif le plus courant, dans lequel le lecteur *fait confiance* au narrateur, croit à sa *bonne foi*. Bien sûr, le procédé n'est pas tout à fait

¹⁸ P. Hamon parle à ce propos d'« effets de créance » (P. Hamon, « Actions », art.cit., p. 176).

nouveau : il avait notamment été utilisé par Agatha Christie dans *Le meurtre de Roger Ackroyd*, roman dans lequel le narrateur ment par omission en cachant tout au long du récit l'identité du coupable qu'il connaît¹⁹. Ce roman, qui a servi de base à de nombreux travaux de narratologie (R. Barthes, G. Genette, J. Greimas, U. Eco...), brise (de façon provisoire) la confiance que le lecteur dépose normalement dans l'instance narrative et fait tomber ce masque dont le romancier se sert à son tour pour bâtir et faire fonctionner son univers narratif. Masliah s'attaque donc au narrateur (comme nous l'avons vu dans notre Troisième Partie) mais il vise plus loin, son objectif est l'auteur derrière ce masque, ou plus précisément, tous les processus de masquage, de dissimulation, tous les pièges tendus par le romancier et dans lesquels le lecteur, victime *et* complice, tombe inmanquablement. Des stratégies qui ont la peau dure : si *Le meurtre de Roger Ackroyd* fait tomber certains masques, ce serait bien excessif de dire que ce dévoilement est définitif et irréversible chez les lecteurs de roman : il n'y a pas forcément de Rubicon pour l'écriture romanesque, le mensonge romanesque est sans cesse renouvelé, sans doute parce qu'il est nécessaire à la lecture *normale*²⁰ d'un roman, laquelle ne peut pas se faire sous la forme d'une *enquête à charge* du narrateur.

Dans *Mentirillas*, plutôt que de faire un *coup de théâtre* à la façon d'Agatha Christie²¹, Leo Masliah choisit le *coup de théâtre à répétition*²², lequel finit par anéantir l'effet même du *coup de théâtre*²³, en banalisant la surprise et l'inattendu. Le lecteur est certes *mené en bateau*, mais son voyage comporte d'innombrables escales en terre (plus ou moins) ferme. Les nombreuses pauses dans le récit dans lesquelles le narrateur avoue ses « petits mensonges », finissent par retirer assez rapidement toute valeur à ces aveux : les couples vrai/faux, possible/impossible, vraisemblable/invraisemblable, réel/irréel, cessent d'être présentés et perçus comme contradictoires. Le lecteur doit suspendre son jugement de valeur et renoncer à appliquer une (et une seule) logique au récit.

¹⁹ Puisqu'il s'agit de lui-même, comme le démontre Hercule Poirot. Dans son ouvrage *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (éds. de Minuit, Paris, 1998), Pierre Bayard suggère une autre lecture, fait une contre-enquête et désigne un autre coupable (la sœur du narrateur).

²⁰ Nous entendons par lecture « normale » celle faite par un lecteur lambda qui ne se propose pas de faire une lecture critique mais simplement de tirer un plaisir (esthétique ou autre) de sa lecture.

²¹ Ou à la Julio Cortázar dans ses nouvelles fantastiques, comme *La isla a mediodía*, *Lejana*, *Las babas del diablo*...

²² Paraphrasant l'essai polémique de François Mitterrand à propos du Général De Gaulle, on pourrait parler d'un *coup de théâtre permanent*.

²³ « [Modification] spectaculaire et inattendue de l'action », Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire), 10/18, Paris, 1995 (1^e éd. : 1984).

Des jeux du narrateur avec son narrataire se trouvent également dans *Tarjeta Roja*, lorsque le narrateur expose la logique qui préside à son écriture :

Pero atención: al lector desprevenido o malacostumbrado por varias generaciones de timadores de la pluma le advertimos que cuando aquí se dice ‘orejas de elefante’ debe entenderse exactamente eso, y no ‘orejas grandes’ u ‘orejas como de elefante’. No señor. Aquí no participamos de ese juego estúpido que consiste en llamar ‘Pájaros de acero’ [a una película en la] que sólo hay aviones. Ningún pájaro, y menos de acero. ¡Burda estafa! [...]

Hay que poner de una vez las cosas en claro sobre este asunto: o se juega o no se juega. No se puede jugar a que se juega. Quien intenta hacerlo sólo consigue una estéril tristeza no degustable. Es como hacerse una paja pensando en la paja que uno se haría. ¿Puede ser placentera una paja así? » (*Tarjeta...*, p. 45-46, nous soulignons).

Ce faisant, il invite son lecteur à se débarrasser de tous ses *a priori*, et exige de lui une attitude extrêmement ouverte. Entrer dans un roman de Maslíah suppose de se délester de toute une série de préjugés et d'idées préconçues, des plus élaborées aux plus simples. Umberto Eco explique que, tant que le texte (ou le paratexte) ne lui fournit pas des éléments précis

le lecteur, comme premier acte [...] assume provisoirement une identité entre le monde auquel l'énoncé fait référence et le monde de sa propre expérience (U. Eco, *Lector in fabula*, Le livre de poche, Paris, 2010, p. 94).

Or, cette petite certitude initiale est déjà mise à mal dans les textes. Dans un univers où *rien ne va de soi*, le lecteur est constamment en train de s'accommoder, comme un photographe qui, saisissant une figure en mouvement, doit sans arrêt refaire le point, recadrer l'image. Entrer dans un roman de Maslíah, comme l'annonce l'épigraphe de *Servicio de habitación*, est un acte de liberté qui exige d'enfoncer des portes jamais totalement ouvertes :

entrad sin preguntar por nadie;
seguid todo derecho, como en vuestra casa,
sin reparo alguno;
porque la puerta estará... cerrada.
Aristófanés, *Lisístrata* (*Servicio...*, p.7).

Cette tirade, reprise du chœur de la comédie d'Aristophane, fonctionne comme un clin d'œil pour le lecteur averti : l'épigraphe renvoie à la stratégie conçue par Lysistrata pour arrêter la guerre : que les femmes se refusent à leurs maris tant qu'ils continueront à se battre. Le lecteur est ainsi mis dans une situation paradoxale : il est invité à entrer dans le roman (et dans l'espace du roman, qui est celui de cet étrange hôtel), à profiter de cette expérience, à tirer un maximum de plaisir... mais on lui refuse l'entrée (tout comme on refuse la sortie aux personnages, pour qui l'hôtel s'avère être une sorte de prison). Le plaisir de la lecture, assimilé au plaisir sexuel par cette citation, est aussi celui des interdits qu'il faut braver. Comme dans *la loi du désir*, le plaisir de la lecture n'est accessible qu'à celui qui le prend par ses propres moyens, qu'au lecteur *mâle* (pour filer la métaphore cortazarienne politiquement

incorrecte) capable d'enfoncer les portes que le romancier se plaît à fermer devant (ou derrière) lui. La structure rhizomatique de plusieurs romans, spatialement représentée dans ces textes par des portes ou des trappes qui s'ouvrent sur des mondes possibles (que ce soit dans *Servicio de habitación*, dans *El Crucero Yarará* ou dans *La décima pista*) dans lesquels le lecteur est invité à pénétrer, fait du lecteur un *promeneur* dans ces mondes de la fiction à la fois proches et éloignés du sien.

La relation entre auteur et lecteur est présentée de façon humoristique dans *Líneas* :

[...] Paloma pasaba largos ratos escuchándolo.
Jota jota le leía sus escritos.
Ella no entendía nada²⁴.
Pero a ninguno de los dos les preocupaba.
Él, porque sabía que no había nada que entender.
Ella, porque nunca había entendido ningún libro. (*Líneas*, p. 55)

Se dessine ici un double quiproquo autour du livre et de la lecture :

- d'une part, le passage synthétise la conception du romancier, qui défie (et se méfie de) toute forme d'exégèse ;
- d'autre part, il met en avant le fait que les mots « livre » et « lecture » englobent des réalités et des pratiques fort différentes.

Voici, dans la suite de ce texte, la conception de Paloma sur les livres :

Pensaba que no eran para entender.
Los tomaba como objetos.
Tenían un significado unitario.
Como un bidé.
Como una licuadora.
[...]
Así, ella seguía conformándose con sus escritos [ceux de Jota jota].
Además, casi toda la gente era así.
Nadie entendía ningún libro.
Los libros invadían los quioscos de revistas.
Había clásicos por doquier.
Todo el mundo los compraba.
Nadie los leía. (*Líneas*, p. 54)

Le roman met ici en avant la crise du livre et de la lecture, un phénomène qui s'est amplifié partout dans les dernières décennies et qui est particulièrement visible dans le Rio de la Plata. L'Uruguay était en particulier un pays avec un système éditorial très développé et très bien implanté, Montevideo disposant d'un réseau de librairies impressionnant pour une

²⁴ Notons en passant, encore une fois, comment l'écriture est motivée par la langue. Ici, le nom du personnage, « Jota jota » (acronyme habituel de « Juan José » et d'autres prénoms doubles) vient trouver son explication dans ce jeu de mots *in absentia* (car « no entender nada » se dit de façon familière « no entender ni jota »).

ville somme toute moyenne. L'effet conjugué de la dictature et de la crise économique a porté un coup souvent fatal à ce système. Les classes moyennes cultivées des années 60-70 ont été remplacées par des lecteurs-consommateurs de littérature *fast food* (*literatura chatarra*, pour paraphraser le terme *comida chatarra*, équivalent du français *malbouffe*) ; le livre est ainsi devenu soit un outil au service de l'épanouissement individuel (comme les livres d'*autoayuda*, seules lectures de Luciana, chef du protagoniste (*Líneas*, p.53) soit un objet fétiche mais déconnecté de sa fonction première : les classiques ornent les bibliothèques de « tout le monde », mais n'ont plus de lecteurs.

1.4. *Cuanto más leo más me lí(a)h*²⁵

Le métier de lecteur des romans de Masliah n'est pas des plus simples, mais il est des plus excitants. Celui-ci doit être toujours aux aguets, ne jamais baisser la garde, il doit collaborer dans la construction d'un sens qui constamment se dérobe et se défait. Il doit être capable de jouer, de jouir et de déjouer les pièges qui lui sont tendus.

L'absence de fin dans la plupart de ces romans est à ce sujet significative. Nous entendons par *absence de fin*, le fait que la fin des romans de Masliah semble contredire ce « principe de causalité régressive » donné souvent comme la loi de l'écriture fictionnelle²⁶ et qui fait de l'explicit un lieu stratégique du texte, celui qui est censé donner au roman sa *finalité* et sa *finition*. De manière générale, l'explicit est un des passages qui reste le plus longtemps dans la mémoire et l'esprit du lecteur. Cela a été néanmoins remis en question dans le roman du XXe siècle, et notamment dans le *Nouveau roman* lequel, comme l'a bien montré Frank Wagner, pratique des stratégies déceptives, des stratégies de non-clôture :

[...] pour Auerbach, il était possible d'opposer fin définitive (heureuse ou malheureuse, ici peu importe) et fin ouverte, donc dynamique. C'est clairement de ce second type que relève la majeure partie des *explicit* néo-romanesques. Plutôt que comme le lieu d'un authentique dénouement, ces ouvertures suspensives peuvent être décrites comme celui d'un « nouement », dans la mesure où non seulement elles ne résolvent pas les perplexités que la traversée du récit a pu faire naître dans l'esprit du lecteur, mais, souvent, les accroissent. L'impact pragmatique d'une telle stratégie

²⁵ Ce qui pourrait être traduit par : plus je lis Leo, plus il m'embrouille.

²⁶ Marc Escola, « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », in http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive (page consultée le 12/10/2013).

déceptive est considérable, car elle contrecarre l'une des caractéristiques majeures de la pratique clausulaire : la *finalisation*²⁷.

Alors que Masláh sait parfaitement finir ses chansons, contes, nouvelles et pièces de théâtre, et qu'il n'a pas une incompétence particulière dans ce domaine, il est frappant de constater à quel point la quasi-totalité des fins de ses romans *ne clôture rien*. Le lecteur est en général surpris par le manque d'intérêt que le romancier semble accorder à ses explicites. Beaucoup de romans semblent être finis *à la hâte*, la fin laissant presque inmanquablement un sentiment d'incomplétude, d'inachèvement chez le lecteur. Seuls trois romans comportent un paratexte auctorial renvoyant au lieu et/ou aux dates de leur création : *Historia...*, qui porte à la fin cette mention : « Montevideo, 1982/83 » ; *El show...*, à la fin duquel on peut lire « Montevideo, 1986 » et *Mentirillas*, qui indique de façon succincte : « 1984-1992²⁸ ». Mais même pour ces romans-là, la fin ne comble pas les attentes du lecteur par rapport à tout explicite, lequel est censé répondre aux questions posées par l'incipit.

En effet, la fin d'un roman, qu'elle soit ouverte ou fermée, reste un lieu clé du texte, alors que chez Masláh elle est soit abrupte et laisse le lecteur sur sa faim, comme si le point final avait été placé presque au hasard (cf. *Libretos*, *Ositos* et *Líneas*), soit une parodie des fins classiques (cf. *Signos*), avec une phrase qui tombe comme une sorte de synthèse, voire de moralité²⁹, soit elle renvoie explicitement au lecteur lui posant une dernière question (cf. *El lado oscuro...*³⁰ et *Mentirillas*).

Court-circuitant l'opposition classique entre *fins ouvertes* et *fins fermées*, ainsi que l'appel non moins classique à la *circULARITÉ*, ou à la présence d'un épilogue ou d'une postface, les romans de Masláh proposent d'une certaine façon des *non-fins*, ils retirent de l'importance à ce lieu soi-disant stratégique du texte, se refusent à lui donner le privilège de condenser le sens du roman tout entier. Cela peut se faire aussi par des *fins à répétition*, qui amoindrissent le caractère unique et privilégié de ce lieu textuel, et introduisent la logique de

²⁷ Comme le montre Frank Wagner in « Ni début, ni fin ? (Sur le traitement des « points stratégiques » dans les écritures néo-romanesques) », *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, <http://www.fabula.org/colloques/document761.php> (page consultée le 3/11/2013).

²⁸ Respectivement dans *Historia...* (p. 120), *El show...* (p.126) et *Mentirillas* (p. 113).

²⁹ A la fin d'*Ositos* le narrateur, dans une formule à la fois lapidaire et familière, donne raison à un des personnages, fermant ainsi une longue séquence dialoguée : « Y puta que tiene razón. » (*Tarjeta...*, p. 191).

³⁰ Ce roman assume le caractère déceptif de sa fin de façon humoristique :

Quizás el lector [...] espere que los hechos que he estado narrando me merezcan alguna reflexión.
No es así.

Y si alguna vez llega a serlo, pienso guardarme esas reflexiones para mí.

A menos que... Bueno, lo que quiero decir es que con moraleja es otro precio. (*El lado...*, p. 173).

la répétition au sein même de l'unique, du singulier. Ainsi, *Historia...* comporte autant de fins que de « micro-histoires » qui composent ce roman, *Mentirillas* propose deux chapitres de fin (le 37 et le 38, ce dernier annonçant par ailleurs un autre qui n'arrive pas), *Servicio de habitación* présente également deux fins possibles (l'expulsion de l'hôtel, le retour à l'hôtel).

Ainsi, les explicites ne le sont que par l'emplacement qu'ils occupent dans les romans : le lecteur est en droit de se demander s'il ne manquerait pas par hasard une ou plusieurs pages à l'édition qu'il a entre ses mains, tant les fins peuvent lui sembler *insignifiantes* de tout point de vue. Alors que dans les romans *traditionnels* la fin est censée donner rétrospectivement une explication globale (un peu comme la *belle mort* venait couronner une vie exemplaire), ces fins disent au lecteur que c'est à lui de *se débrouiller* avec le sens ; elles nous parlent peut-être aussi de l'ambition (prométhéenne ?) du romancier d'agir sur le monde : il ne s'agit pas pour Masliah de représenter le monde dans ses romans, mais de prolonger ses romans dans le monde. L'agent de cette deuxième vie du roman ne peut être que le lecteur, mû par son esprit de liberté, et conçu de façon aussi exigeante par Masliah que par Lautréamont dans son célèbre incipit :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Premier Chant, Strophe 1, in *Œuvres Complètes*, Garnier Flammarion, Paris, 1969, p. 45 (1^e éd. : 1874)).

Alors : libre ou pas libre ce lecteur ? La meilleure façon de le savoir, est d'étudier de plus près le seul roman de Masliah où tous les personnages sont des lecteurs. C'est ce que nous allons faire dans la dernière partie de notre travail.

2. *Libretos* ou les pièges de la lecture

Le dernier roman de Leo Masliah, *Libretos*, publié en 2004, est à la fois un roman quelque peu à *part* dans notre corpus, tout en étant l'exemple le plus représentatif de tout ce que nous avons essayé de montrer jusqu'à présent.

A *part* il l'est car c'est le roman le plus *classique* dans sa conception : une histoire moins rhizomatique que les autres, avec moins de boucles, un nombre de personnages plus restreint, un comique moins présent, moins de jeux avec la langue. Malgré toutes ces

remarques, *Libretos* est le roman qui met plus clairement en scène la question de la liberté, individuelle et collective, poussant cette interrogation jusqu'au paroxysme.

L'argument du roman est assez simple : tous les personnages de *Libretos* sans exception reçoivent chaque matin un script³¹ qui leur indique dans les grandes lignes ce qu'ils doivent *faire* et surtout ce qu'ils doivent *dire*. Ces instructions ne sont pas exhaustives, car les personnages peuvent faire et dire aussi d'autres choses, mais qui peuvent être assez précises comme nous le verrons par la suite. Le roman ne permet pas de déterminer qui est à l'origine de ces scripts : on peut déduire que ces textes émanent du (ou d'un) pouvoir, puisqu'il sont suivis le plus souvent au pied de la lettre, mais sans que l'on puisse déterminer de quel pouvoir il s'agit (le pouvoir politique ? démocratique ? totalitaire ?), ni dans quel but ces instructions sont données, ni même, de façon plus terre-à-terre, comment elles arrivent à leurs destinataires. Tous les personnages s'efforcent de respecter leur script, sans se questionner sur le bien-fondé de ce qui leur est préconisé de faire, sans chercher à les transgresser non plus, même si à aucun moment il n'est question de mesures coercitives qui s'exerceraient sur ceux qui ne respecteraient par leur script.

Ainsi synthétisé, le roman semble presque un *conte philosophique* à la manière de *Candide* ou de *L'ingénu* de Voltaire ou, plus proche de nous dans le temps, de *La ferme des animaux* de Georges Orwell ou *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. On aurait même tendance à le placer du côté de toutes ces œuvres qui construisent des utopies négatives ou dystopies, et qui font légion notamment dans le cinéma (de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang à *La route* (2009) de John Hillcoat –adaptation du roman éponyme (2006) de Cormac McCarthy– en passant par *Orange Mécanique* (1971) de Stanley Kubrick, *Soleil Vert* (1973) de Richard Fleischer, *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg, *Une vérité qui dérange* (2006) de Davis Guggenheim –sur le combat écologique d'Al Gore– et tant d'autres). On pourrait également ajouter d'autres formes d'expression comme le théâtre et les arts plastiques, la littérature de jeunesse (notamment les romans pour adolescents) et plus récemment les jeux vidéo qui ont largement occupé ce terrain des mondes possibles, prospectifs ou parallèles. Ces œuvres qui montrent un présent –ou plus souvent un futur– extrêmement sombre pour l'humanité, voire pour la planète, ont souvent une valeur didactique ; elles présentent des dérives possibles de nos sociétés (du point de vue politique, économique, écologique...) et invitent le lecteur/spectateur à les corriger, à être attentifs aux risques, etc.

³¹ C'est une des traductions possibles du mot *libreto*, et celle que nous avons choisie. Le mot peut également être traduit par « scénario », « livret » ou « feuille de route » ; tous ces sens sont par ailleurs présents à un moment ou un autre dans le roman.

Peut-on classer *Libretos* dans cette catégorie (assez vaste et hétéroclite par ailleurs) ? Oui et non, dirions-nous. Comme souvent chez Masliah, ce roman ne se laisse pas appréhender par le seul biais d'une catégorie, d'un genre, d'une problématique. Faire de *Libretos* une sorte de fable ou *conte philosophique* sur la question du déterminisme et du libre arbitre est, de toute évidence, réducteur. L'auteur a rejeté par ailleurs ces lectures un peu trop simplistes, trop directes, refusant de réduire son œuvre à une sorte de représentation symbolique voire allégorique de ce conflit toujours renouvelé, malgré l'impossibilité qu'il y a à le résoudre, comme le rappelait déjà Paul Valéry en se demandant

Comment [...] se peut-il que l'affaire de la liberté et du libre arbitre ait excité tant de passion et animé tant de disputes sans issue concevable ?³²

Dans un entretien donné à Martín de Ambrosio pour *Radar* (supplément culturel du journal argentin *Página12*) à l'occasion de la publication du roman, Masliah n'y va pas par quatre chemins ; face à la question de savoir si son roman renvoie à cette discussion philosophique « détermination *versus* libre arbitre » ou s'il renvoie plutôt à l'imposition à travers les techniques de marketing des façons d'agir, de vivre, de consommer des individus dans nos sociétés postmodernes, l'écrivain rejette l'une et l'autre des hypothèses :

[...] si me preguntás si estoy de acuerdo con que la novela busque remitir a la discusión filosófica que mencionás [entre libertad y libre arbitrio], o que tenga por referencia eso otro que decís [la omnipresencia del marketing en la sociedad de consumo], la respuesta es no. No creo que ninguna novela se pueda reducir a (ni interpretar como) una 'referencia' como la que decís³³.

Ce que Masliah rejette, on le voit, est la volonté de faire de son roman une métaphore, voire une allégorie de notre monde (de la postmodernité) ou d'un ou plusieurs aspects de ce monde (l'individualisme et l'égoïsme, la consommation effrénée, l'aliénation...). Si nous pouvons être d'accord avec ses réticences vis-à-vis de toute présentation réductrice de son œuvre, nous croyons néanmoins que ce roman nous apprend énormément de choses sur nos sociétés et sur nous-mêmes.

³² Paul Valéry, « Fluctuations sur la liberté », art .cit., p. 46.

³³ Martín de Ambrosio, « Los libros no muerden. Entrevista a Leo Masliah », *Radar*, 9 mai 2004 (disponible sur www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1051-2004-05-09.html, page consultée le 18 décembre 2012).

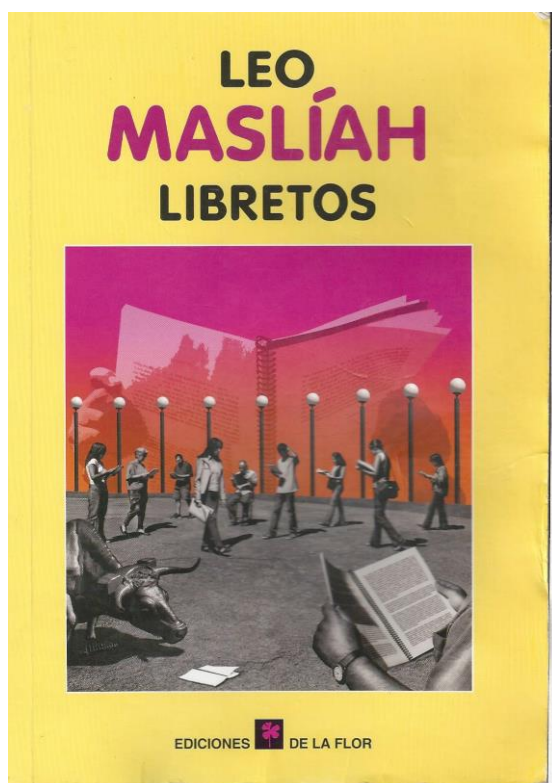
2.1. Aspects paratextuels

Le titre du roman fournit un indice sur son contenu : le mot « libreto » au pluriel renvoie, comme nous venons de le signaler, à cet élément déclencheur de l'histoire, ces scripts qui règlent la vie quotidienne d'absolument tous les personnages. Ce sont donc ces scripts qui se retrouvent au centre de l'histoire -et non pas les personnages eux-mêmes-. Des scripts qui tissent une sorte de vie (en théorie) idéale pour chacun, un modèle à suivre. Mais le mot « *libretos* » inclut graphiquement le mot « libre » : la *liberté* est contenue, enfermée pourrait-on dire dans le signifiant *libretos* et dans le signifié auquel il renvoie. Que ces informations destinées à chacun parviennent sous forme écrite pourrait sembler un peu archaïque à l'ère de la communication instantanée via téléphones portables, ordinateurs, etc. Il y a là aussi, nous semble-t-il, un autre jeu de mots, car dans *libr(et)os* il y a aussi « libros » (= livres) ; ces scripts sont d'une certaine façon des « petits livres³⁴ » qui se construisent jour après jour. D'ailleurs les personnages semblent garder sur eux non seulement les instructions du jour, mais celles du passé, de sorte que chaque script devient comme un texte biographique : la forme la plus proche serait celle du *journal intime*, mais à deux différences (de taille) près : l'écriture se fait non pas après mais *avant* les faits, et l'auteur et le protagoniste de ces textes sont disjoints. L'écriture précède l'expérience vécue, détournant d'une certaine façon la définition bien connue du roman proposée par Stendhal³⁵ : ici le texte n'est pas ce miroir que l'on promène le long d'un chemin, mais le chemin qui est en train de se dessiner devant les personnages, un peu comme dans certains jeux vidéo (ceux de courses automobiles, d'aventures) où à mesure que le joueur avance la réalité (la piste, le territoire) apparaît devant lui, induisant ses mouvements.

L'illustration de couverture du photographe et graphiste uruguayen Andrés Cribari (Montevideo, 1975-) fournit elle aussi quelques clés d'interprétation du roman.

³⁴ Le terme « libreto » provient de l'italien *livretto* (= petit livre).

³⁵ Au chapitre 13 de *Le Rouge et le Noir*, Stendhal met en épigraphe cette phrase qu'il attribue à Saint-Réal : « un roman : c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin ».



Travaillée à partir de photographies et d'images de synthèse, elle est divisée en deux parties : dans la partie inférieure, monochrome, on perçoit un paysage urbain extrêmement dépouillé avec, comme seul élément de décor, neuf poteaux d'éclairage urbain alignés sur deux petits murets qui convergent au centre de l'image. Neuf êtres humains sont entièrement visibles, tous concentrés sur leur script, lequel est présenté comme un ensemble de feuilles A4 avec une reliure en spirale. Huit de ces personnages sont debout et parmi eux ils sont sept à marcher dans des directions toutes différentes. Seule une femme marche sans lire, mais elle tient ostensiblement le script dans la main droite. Le neuvième personnage est assis au centre de l'image, près du coin où convergent les deux rangées de luminaires. Ce personnage est en fait Leo Maslíah lui-même, qui dans cette mise en abyme semble absorbé par la lecture de son propre script. Enfin, au tout premier plan, on remarque en bas à droite une autre figure humaine dont on ne voit qu'une partie du corps (bras et torse) ainsi que le script qu'il est en train de lire. De par sa position, cette figure semble être une représentation du lecteur lui-même, absorbé par la lecture non pas du roman mais de son propre script. En bas à gauche une figure animale apparaît de manière symétrique à ce lecteur ; il s'agit d'un bœuf sous son joug qui lui aussi lit son script. L'artiste utilise ici une figure assez classique de la soumission, le taureau devenu bœuf qui a perdu sa virilité et avec elle sa dangerosité, son caractère sauvage, bref, sa liberté.

La partie supérieure de l'image fait apparaître la couleur, mais l'image reste monochrome avec une série de nuances de rouge. La figure qui barre tout horizon, qui coupe toute perspective, qui réduit l'espace où circulent ces individus, n'est pas celle d'un *big brother*, ni celle d'un œil ou une caméra de télésurveillance, ni celle d'un technocrate, d'un oligarque, d'un dictateur, d'une célébrité médiatique ou de toute autre représentation du pouvoir. C'est, tout simplement, et à nouveau, la figure d'un lecteur de script, caché derrière son texte, et dont on ne voit que les mains qui soutiennent le script. Ainsi, l'incarnation d'un pouvoir totalitaire est absente de cette image ; la circularité induite par l'image renvoie non pas à un pouvoir extérieur qui tue mais à une aliénation à laquelle personne ne semble pouvoir échapper, ni les personnages, ni ceux qui les manipulent, ni l'auteur, ni le lecteur. La frontière victimes/bourreaux s'estompe, et la soumission n'apparaît pas tant comme le résultat d'un pouvoir écrasant que comme une forme de *soumission volontaire* comme celle décrite par Etienne de La Boétie dans son célèbre *Discours de la servitude volontaire* ou *Contr'Un* rédigé en 1549.

L'univers présent dans cette image de couverture est un monde d'une infinie tristesse, où chacun semble absorbé par son texte et n'a pas un regard pour l'autre, et seul le plus jeune personnage (à droite du romancier, lequel est assis sur sa chaise) semble encore ce questionner sur ce système, et manifeste sa perplexité à travers ce geste consistant à se gratter la tête ; geste peut-être d'incompréhension, mais pas de révolte, laquelle semble absente de ce tableau. Dans cette image (tout comme dans le roman), personne ne songe à laisser de côté son script, lequel apparaît comme une sorte de *prolongement naturel* de chacun, un peu à la manière des téléphones portables, oreillettes et autres tablettes qui sont devenus de véritables excroissances de l'individu postmoderne.

Enfin, le roman commence avec une longue épigraphe attribuée à Krishnamurti³⁶. L'épigraphe, comme nous le rappelle G. Genette dans *Seuils*, se situe dans la périphérie du roman mais concerne, comme le titre, la totalité du texte. Son statut est complexe, et il n'est pas toujours aisé de savoir à qui l'attribuer : à l'auteur lui-même ? au narrateur ? à une autre instance ? Lorsqu'il s'agit d'une citation, celle-ci peut être bien entendu prise en considération de différentes manières : comme un hommage, comme une

³⁶ La référence qui figure après le texte (« J.KRISHNAMURTI, en entrevista ») ne nous a pas permis de retrouver la citation et de confirmer s'il s'agit d'une traduction espagnole d'une interview ou d'un texte apocryphe fabriqué par le romancier. Nous penchons néanmoins pour la première solution, car ce texte rejoint toute une série de préoccupations manifestées par le célèbre penseur indien.

sorte de synthèse du livre tout entier, comme une déclaration de principes, mais aussi comme un contre-pied, comme une remarque parodique, un pastiche, etc.

J. Krishnamurti (1895-1986), on le sait, a été un penseur extrêmement influent tout au long du XX^e siècle ; après son éloignement vis-à-vis de la société théosophique dans laquelle il s'est formé et pour laquelle il constituait une sorte de Messie, d'« instructeur du monde », il a prôné une pensée libérée de toute autorité, qu'elle soit religieuse, économique, politique ou autre. J. Krishnamurti a toujours refusé d'être considéré comme un *gourou*, comme quelqu'un dont la parole dit la vérité ; il a été néanmoins très souvent pris comme tel, surtout à partir des années 60, au moment où en Occident se développent les mouvements de la contre-culture, avec l'attrait pour l'Orient en général et l'Inde en particulier.

La citation mise en exergue par Maslíah est placée sous le signe du paradoxe ; nous nous permettons de la donner *in extenso* car elle nous semble importante pour comprendre la logique qui préside à ce roman :

... cada uno de nosotros habrá de descubrir por sí mismo si uno de estos dos conceptos aparentemente contradictorios es verdadero, es decir, si el individuo humano es tan sólo el resultado de las influencias del medio ambiente y de la herencia –las cuales desarrollan ciertas peculiaridades y características– o bien si hay algún poder oculto que guíe, rija y domine el destino y las realizaciones del hombre. De dos cosas la una: o aceptáis simultáneamente ambos conceptos aunque sean diametralmente opuestos, o hacéis una elección entre ellos, es decir, entre la reglamentación del pensamiento y la expresión individuales, y el concepto religioso de que cierta inteligencia invisible crea, guía y da forma al destino y a la felicidad del hombre, idea basada en la fe, en esa ansia de perpetuarse que impide el verdadero discernimiento. Y si ocurre que todo esto os sea indiferente, esa misma indiferencia es indicio de ligereza y hasta de prejuicio, cosas que obstan a la comprensión verdadera. (*Libretos*, p.5).

Cette citation concerne au premier chef la question de la liberté individuelle, mais elle la pose en des termes quelque peu biaisés. En effet, d'après la logique proposée, il n'y a pas une alternative entre *liberté individuelle* et *prédétermination*, mais entre deux sortes de prédétermination :

- l'une fondée sur des caractères innés (l'héritage biologique) ou acquis (la culture, le lieu d'appartenance, l'éducation, le milieu social...)
- l'autre sur la croyance dans un être supérieur qui régirait nos existences (foi religieuse).

Il s'agirait de « deux concepts apparemment contradictoires », et même « diamétralement opposés », d'où la nécessité pour chaque individu de choisir l'une ou l'autre de ces conceptions. Or, ce choix s'avère finalement inutile, voire impossible, et en tout cas désespérant en ce qui concerne la notion même de liberté : comment choisir la première option ? Qu'est-ce que formuler *librement* que nous sommes *prédéterminés* veut dire ? Notre seule liberté se bornerait-elle à reconnaître que nous ne sommes pas libres ?

Quant au deuxième choix, il est également disqualifié dans la citation, car il répondrait à « une idée s'appuyant sur la foi, sur ce souhait de se perpétuer qui empêche le véritable discernement » (*idem*, nous soulignons). Ce choix serait donc celui de l'ignorance, et il ne reposerait que sur une illusion.

On le voit, la citation a une portée parodique certaine, ce qui est accentué par le choix d'une version très *castillane* de la citation -avec notamment le choix du *vosotros*, absent de l'espagnol du Río de la Plata, qui lui donne un goût archaïque et une tonalité ampoulée, frisant le ridicule.

Ainsi, le choix proposé, qui fait semblant d'être le seul possible et de ne pas laisser d'espace pour toute autre conception (car même l'indifférence est intégrée dans l'énoncé), est un choix entre deux formes de soumission de l'être à des forces extérieures ; autrement dit, cette formule néglige la liberté elle-même, qu'elle soit comprise comme une négation de ces deux déterminismes ou comme une sorte d'incertitude (de refus de se prononcer sur la véracité de l'une et l'autre des possibilités, et sur leur caractère contradictoire entre elles), voire comme le choix conscient de ne pas se prononcer sur un sujet qui, de toutes façons, restera inévitablement ouvert et non tranché³⁷.

La portée parodique de la citation est soulignée par la présence de l'œuvre de Krishnamurti dans le roman, et ce dès le chapitre 2. En effet, on y apprend comment Felicia se rend chez son amie Mariana pour lui rendre le livre de Krishnamurti que celle-ci lui a prêté :

-Tenés que leer este libro –le había dicho [Mariana] una vez, sacándolo de la biblioteca de su cuarto [...]-, este libro te ayuda a entender todo; a mí me lo regaló el Santi hace dos años y te juro que es como una biblia, siempre lo estoy releendo y cada vez lo admiro más, aunque no lo entienda. Bah, la biblia tampoco la entiendo. Pero igual, vas a ver cómo te ayuda a entender la vida. No la biblia, sino este libro.

Felicia no quería llevárselo, pero Mariana insistió y terminó poniéndoselo en el bolso. A los pocos días había empezado a reclamárselo, también con insistencia. Lo necesitaba, tenía que recurrir siempre a él, y además no entendía por qué Felicia no lo había leído. [...].

Felicia no lo leía ni se lo devolvía. Era libre de actuar así, ya que el libro no le venía ningún día ni directa ni indirectamente mencionado ni aludido [en sus libretos] (*Libretos*, p. 10-11, nous soulignons).

Le livre de Krishnamurti représente donc pour Mariana une « bible », c'est-à-dire une interprétation du monde à laquelle on adhère par un acte de foi, et non pas par l'entendement, comme le montrent les passages que nous avons soulignés et qui posent le paradoxe (pour ne pas dire le galimatias) d'un entendement fondé sur le non entendement. Dans l'œuvre de Leo Maslíah ce regard satyrique est très présent sur toutes les formes de démission volontaire de la

³⁷ La liberté étant, comme nous l'avons vu dans notre première partie, un « mot protéiforme » (Isaiah Berlin), assez insaisissable, parfois « fourre-tout » (cf. P. Valéry) défini de façon fort différente par la Philosophie (et à l'intérieur de celle-ci, par des philosophes dont les conceptions souvent divergent), la Science Politique, la Psychologie, la Théologie, l'Economie, etc.

propre liberté en adhérant à toutes sortes de croyances : religieuses, bien entendu, magiques (comme l'horoscope ou les superstitions tels que nous les avons analysées à propos de *Signos*), mais aussi d'autres formes comme les techniques de méditation ou de « développement personnel » (en espagnol, *autoayuda*), l'hypnose, le *coaching*, etc.

La citation rend compte ainsi d'un trait récurrent chez les êtres humains, leur besoin de trouver des certitudes, de cesser de se questionner. Elle témoigne d'un quiproquo, d'une sorte d'écart entre le texte et son récepteur : ainsi, alors que Krishnamurti refusait catégoriquement de devenir un *gourou*, un *maître à penser*, sa personne et son œuvre ont été finalement sacralisées, figées, transformées en dogme, et comme la Bible et le Coran pour certains, comme le Petit Livre Rouge pour d'autres, la recherche de vérité intime et individuelle prônée par les textes s'est trouvée anéantie par l'attitude des récepteurs.

2.2. Le flou spatio-temporel

Le roman se situe dans un monde familier pour le lecteur, un monde qui pourrait être le sien ; notamment pour un lecteur de la région *rioplatense*, car le roman se situe dans une ville qui pourrait être Montevideo ou Buenos Aires, comme le laissent entendre un certain nombre de détails. Certes, il y a une absence de toponymes concernant l'une ou l'autre des villes, mais beaucoup d'éléments renvoient à cet espace familier à la plupart de ses lecteurs. Cela est perceptible à plusieurs niveaux :

- Tout d'abord linguistiquement, avec la présence de nombreux *uruguayismes* ou *argentinisismes* :

- au niveau du lexique : « *lamparitas* » à la place de *bombillas* (= ampoules), « *chiquilines* » à la place de *niños*, « *ómnibus* » à la place de *autobús*, « *lentes* » à la place de *gafas*, « *boludez* » à la place de *tontería*, « *amueblada* » à la place de *hotel para parejas*, etc. (*Libretos*, p.41, 54, 59, 100, 114 et 135 respectivement) ;

- au niveau des expressions, avec notamment la présence de termes vulgaires, voire insultants, qui prolifèrent dans le langage parlé du Rio de la Plata : « *esta yegua de mierda* », « *estás jodido hasta las pelotas* » (*Libretos*, p. 38 et 47), etc. ;

- au niveau de l'accent : ainsi, un personnage s'exprime « *con entonación deliberadamente cordobesa* » (*Libretos*, p. 98), ce qui renvoie à la façon de parler des habitants de la province argentine de Córdoba (laquelle, très particulière, est souvent l'objet d'imitations par des humoristes) ;

○ au niveau de la morphologie, avec la transcription des déformations propres au langage parlé et populaire : notamment la chute de la « d » finale de certains mots (« libertad », « ciudad », « conformidá », « usté », « verdá » (*Libretos*, p. 42, 44, 53, 92 et 124 respectivement)), mais aussi d'autres déformations (« dotores » (*Libretos*, p. 124)) et surtout l'emploi du *voseo rioplatense* ;

- Ensuite à travers la présence d'éléments propres à la culture de la région, comme les tisanes « cachamay » ou le « mate » (*Libretos*, p. 20 et 47) ;

- Un autre trait culturel fort connu, les énormes files d'attente à la Caisse de Retraite où s'entassent aussi bien ceux qui attendent pour toucher leur retraite du mois que ceux qui espèrent voir aboutir les interminables démarches administratives qui permettent d'avoir droit à sa retraite (*Libretos*, p. 14-16) ;

- Il faut noter également la référence à certaines réalités locales : une salle théâtrale s'appelle « Salsipuedes » (*Libretos*, p. 75), ce qui renvoie à un événement historique en Uruguay (l'extermination des derniers indiens *charrúas* en Uruguay en 1831, à l'aube de l'Indépendance, dans le lieu dit *Salsipuedes*) ; et « la Comedia Nacional » (*Libretos*, p. 109) renvoie à la troupe de théâtre officielle uruguayenne.

En même temps, il y a dans ce roman le choix de ne pas situer avec précision ; ainsi, par exemple, un personnage se dirige vers « la avenida de la costa » (*Libretos*, p. 83) ; or, à Montevideo, la longue avenue qui longe la côte est connue comme « la rambla », et à Buenos Aires, comme « la costanera ». De même, quand Mireya quitte la capitale pour aller vers une petite ville de province (*Libretos*, p. 44), le texte ne fournit pas le nom de cette ville, qui aurait inévitablement permis au lecteur de situer l'action avec précision. Enfin, l'« AGEVEDEPOL » (« Agencia Vecinal de Policía ») (*Libretos*, p. 122) est un acronyme inventé de toutes pièces par le romancier qui renvoie à un Commissariat de quartier, lequel est appelé *Comisaría* à Buenos Aires et *Seccional (de Policía)* à Montevideo. Le choix de ce terme tend donc à éviter tout lien trop direct avec un référent précis.

2. 3. Des êtres de papier

2.3.1. Les noms (im)propres

Le choix des noms et prénoms des personnages ne répond pas tout à fait aux mêmes critères que ceux présents dans la plupart des romans de notre série, où l'étrangeté, voire l'incongruité étaient, comme nous avons pu le voir, la norme. La plupart des personnages portent des noms et/ou prénoms courants : pour les femmes c'est Agustina, Diana, Ema, Eugenia, Felicia, Mariana ou Margot ; pour les hommes Guillermo, Hans³⁸, Jaime, Ramón, Rolando ou Sebastián ; les noms de famille, lorsqu'ils apparaissent, sont également courants (Losas, Peixoto³⁹), tout comme les surnoms (Juancho), ainsi que l'utilisation courante du diminutif pour parler d'un enfant (Javiercito) ; enfin, lorsque les personnages portent des titres (comme « el doctor Peixoto »), ils exercent la profession ou le métier auquel leur titre renvoie, ce qui n'était pas toujours le cas dans les autres romans.

Certes, certains personnages qui sont amenés à changer d'identité⁴⁰ le font en suivant des techniques déjà expérimentées ailleurs ; ainsi, lorsque Mireya Fierrone devient Yénifer Moreira, le nouveau nom est l'anagramme parfait du premier. Mais cela reste plutôt exceptionnel dans ce roman. Quant au protagoniste, Arno Romero, il est celui qui porte le prénom le moins courant ; il fonctionne un peu à la manière des « Yonni » et autres « Daiana » dont nous avons déjà parlé, mais à une différence (de taille) près : alors que ces prénoms étaient des adaptations phonétiques de l'anglais, et renvoyaient à l'acculturation des classes populaires par l'influence du cinéma et des séries américaines, le prénom « Arno » serait soit une adaptation du prénom français Arnaud (mais dans ce cas, la portée comique est beaucoup plus mitigée), soit un nom composé à partir du prénom féminin Nora, courant en espagnol, par le truchement d'une anagramme⁴¹. Que l'une ou l'autre hypothèse (voire les deux) soient valables, ne fait pas pour autant de ce dernier un de ces personnages curieux ou *a-normaux* qui prolifèrent dans d'autres textes (tels Simbad Geigy, *el señor (Danosek) Ita*, et

³⁸ Ce prénom qui peut sembler un peu *exotique* du fait de ses consonances germaniques, est néanmoins relativement courant dans ces pays qui ont connu également une émigration importante en provenance de l'Europe Centrale et Orientale.

³⁹ Nom d'origine portugaise, courant dans le Brésil voisin.

⁴⁰ Pour des raisons néanmoins « valables », et non pas comme résultat d'un coup de tête ou d'une simple fantaisie.

⁴¹ Un jeu proche de celui-ci, mais explicite, apparaît dans la pièce théâtrale *Bulimia* de Leo Maslíah, où les personnages fonctionnent par couple : Robert et Trébor, Atlas et Salta et, enfin, Nora et Arón (qui est une autre combinaison –palindrome parfait cette fois-ci du prénom féminin « Nora ») (cf. *Bulimia, in Telecomedia y otras teatreces*, eds. De la Flor, Buenos Aires, 2001, p. 122).

tant d'autres). Et lorsque Arno Romero est obligé lui aussi de changer de nom, ses nouvelles identités ne sont pas des variantes ou des jeux à partir de son nom ; poursuivi par la police, accusé d'un crime qu'il n'a pas commis, Arno se présente comme Oscar Morales dans un club de théâtre, puis se fait appeler Nicolás Mozzi. Ce dernier choix d'un nom complètement différent du premier, est quelque chose de normal lorsque quelqu'un tente de cacher son identité, mais constitue une véritable anomalie chez Masliah. Le romancier réussit ainsi à rendre *anormale* auprès de son lecteur la *normalité*, et vice versa. Le lecteur que nous sommes, habitué aux jeux constants avec les mots et les noms, ne se résigne pas à voir de l'arbitraire pur dans ce choix, il va retourner ces noms dans tous les sens à la recherche d'une possible réponse, et ne va pas se satisfaire jusqu'à la trouver : c'est ainsi que nous sommes arrivés à la conclusion que les lettres « r » (trois fois), « e » et « o » sont celles absentes dans le nouveau nom choisi. Re combinées, elle construisent le mot « error », soulignant par-là cette *normalité anormale*. Nous voilà satisfaits avec notre trouvaille... mais parfaitement conscients de la part de délire dans notre interprétation. Comme le rappelle P. Bayard :

Qu'il puisse exister des liens entre délire et théorie est une idée a priori étrange, qui semble préoccuper Freud tout au long de son œuvre. A plusieurs reprises [...] il remarque que la séparation entre les deux formations discursives est loin d'être claire.⁴²

Ainsi, Freud établit des ponts et des parentés entre l'activité du *psychanalyste* et celle du *délirant* ; il note que « celui qui délire est, au moins pour une part minime, dans le vrai » (*idem*, p. 127) et à l'inverse, que celui qui théorise est en partie dans le délire. Ce paradoxe s'explique en partie, d'après P. Bayard, par le fait que pour Freud le délire est

moins une folie que son contraire, c'est-à-dire *une tentative pour mettre de l'ordre dans la folie*. Commencer un délire, au sein d'un processus psychopathologique, c'est tenter de disposer autrement des fragments de vie psychique, engager un travail de mise en sens et donc, d'une certaine manière, se livrer à une forme de théorisation (*ibid.*, p. 129-130, en italiques dans le texte).

Le délire serait donc « une activité de mise en sens et non une perte de sens », se rapprochant par-là de la théorie. L'œuvre de Masliah a conduit son lecteur (nous, en l'occurrence) à se décaler, à accepter que la banalité du courant ne constitue pas la normalité, et que bien de choses qui arrivent tous les jours, qui sont prévisibles, logiques, naturelles, méritent que l'on s'attarde sur elles, et renferment plus de mystère qu'on ne le pense *a priori*.

⁴² P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minituit, Paris, 2009, p. 124.

2.3.2. Le degré zéro de la description

La description des personnages occupe dans la plupart des romans de la série une place très importante, et nous l'avons analysée comme une des stratégies permettant au romancier de s'attaquer et de démanteler les contraintes romanesques. Or, dans *Libretos* le choix est à nouveau tout autre, car les personnages sont en général présentés exclusivement par leur nom, et les descriptions ne sont pas des espaces textuels privilégiés où pointent l'étrangeté, l'a-normalité, la transgression.

Le lecteur dispose donc de très peu d'éléments sur les personnages (sur leurs traits physiques ou moraux, sur leur passé, sur leur psychologie). Nous avons vu comment, dans d'autres romans de Maslíah, les motivations des personnages, le moteur de leurs actions, n'est jamais du ressort de la psychologie (mentalité, intérêts, etc.) ni de leur conditionnement (leur histoire personnelle, traumatismes, etc.) ; il s'agit d'une sorte d'*immédiateté* provoquée par le présent, que ce soit leur présent à eux (personnages) ou celui du narrateur (le présent du discours), car c'est très souvent la langue elle-même qui infléchit le cours de l'action.

Dans *Libretos* les choses se passent de façon un peu différente : la langue continue d'être déterminante, certes, mais non pas celle du narrateur ou celle des personnages dans leurs échanges. Maintenant, la motivation des personnages consiste à s'adapter à leurs scripts respectifs, à les respecter autant qu'ils le peuvent, à les suivre si possible *au pied de la lettre*. Cette contrainte extérieure, parfaitement intériorisée par tous, fait office de moteur de la plupart de leurs actions, et en tout cas n'est jamais absente dans leurs décisions. De sorte que cet égoïsme souvent dénoncé dans nos sociétés capitalistes postmodernes, est ici présenté non pas comme un choix personnel mais comme une sorte d'imposition ou de contrainte. Chacun est contraint d'agir en fonction du script qu'il a reçu, car celui-ci, en principe, est censé lui correspondre et avoir été décidé pour son bien, même si cela n'est pas toujours évident ni perceptible de façon immédiate par les personnages et moins encore par le lecteur, car un bon nombre de scripts sont, à n'en pas douter, nocifs pour ceux qui les reçoivent.

2.4. Les scripts

La présence des scripts est perceptible dès le premier chapitre du livre, et explicitée au chapitre 2. Nous nous arrêterons assez rapidement sur ces deux chapitres qui mettent en place la logique du roman. Qui dit *scripts* dit *lecture*, et il n'est pas anodin que le premier chapitre

nous présente le protagoniste, Arno Romero, dans une salle de lecture de la prestigieuse (et vétuste) Bibliothèque Nationale. La salle est pratiquement vide, occupée seulement par trois lecteurs (deux femmes et Arno). Le protagoniste associe cette désolation au manque de confort du lieu et se demande si tout cela ne serait pas

parte del complot contra la lectura que parecía haberse urdido en todos los niveles de la sociedad (*Libretos*, p. 7).

Cette réflexion initiale situe le lecteur dans un monde qui pourrait être le sien ; le terme « complot » serait à prendre non pas au sens propre⁴³, mais comme une vision désenchantée par rapport à l'effondrement de la lecture -au profit notamment des images, de plus en plus envahissantes dans nos sociétés-. En plaçant le protagoniste dans la Bibliothèque Nationale, temple du livre et de la lecture, modèle de la culture il y a quelques lustres à peine, le roman semble faire d'Arno un intellectuel, quelqu'un de préoccupé par le sort de la culture et le devenir de la société tout entière. Le discours critique et anxiogène vis-à-vis de la destinée du livre et de la lecture est renforcé par un dialogue entre Arno et une des femmes présentes dans la bibliothèque. En effet, une des deux femmes s'approche d'Arno pour lui demander où trouver un livre, mais Arno ne réussit pas à comprendre ce qu'elle lui demande, car cette femme s'exprime de façon très confuse et peu audible. Incapable de l'aider, il la voit quitter la salle et c'est alors que l'autre femme s'adresse à Arno pour commenter ce qui vient de se passer dans ces termes :

–El problema no es que la gente no lea –dijo [la mujer] cuando la otra abandonó la sala, y es como si hubiera sabido lo que Arno había estado pensando minutos antes–, sino que ya no tiene forma de saber cómo y qué leer. [...]
–Estamos cerca –siguió ella– de un momento en que la gente va a creer que leer es leer las letras que forman un texto, sin llegar a enterarse de que esas letras forman palabras y que las palabras quieren decir algo. La gente va a creer que entiende porque entiende que el signo 'a' significa o representa un supuesto sonido 'a' [...], y así sucesivamente. (*Libretos*, p. 8).

L'intervention de cette femme introduit d'abord une étrangeté, à travers une remarque du narrateur qui ouvre la voie à plusieurs questionnements chez le lecteur : ou cette femme peut lire la pensée, comme cela est suggéré, ou les pensées et les actes des uns et des autres sont prévisibles, prédéterminés. C'est cette dernière hypothèse qui sera bientôt validée, lorsque le lecteur comprendra que, puisque chaque individu agit en suivant son script, les scripts peuvent à leur tour informer les uns de ce que vont faire les autres. De ce fait, les

⁴³ Il n'y a pas dans *Libretos* un pouvoir totalitaire désigné comme tel ; nous sommes plutôt dans une forme de *totalitarisme doux* (du *soft power* ?), si on peut se permettre cet oxymore ; le pouvoir, presque invisible, tient les fils (fabrique et distribue les scripts) mais ce sont les individus eux-mêmes qui se chargent de la préservation du système, en suivant les consignes et en s'assurant que les autres font de même.

personnages se retrouvent dans une sorte d'immense pièce de théâtre, où chacun joue son rôle et peut même anticiper du moins en partie celui de l'autre.

Il est intéressant de signaler que cette discussion autour des déboires de la lecture, assimilée à une baisse du niveau culturel dans la société, présentée de façon quelque peu grotesque et caricaturale par cette femme, est faite par des personnages qui sont, certes, des lecteurs, mais des lecteurs avant tout de leur script, comme le laissent déjà entendre quelques allusions présentes dans ce même dialogue.

En effet, la nouvelle réplique de cette femme met les choses au clair :

Bueno, en realidad soy demasiado mala –reconsideró ella–, porque creo que sé lo que buscaba esa mujer, pero no se lo dije porque creo que de todos modos no lo iba a encontrar acá. Es un *best seller*, de un tipo mandado en cana [= cárcel] por su propia familia.
–Pero ella me pareció que preguntaba por un autor, no por un libro.
–Bueno, yo no la oí bien, pero hoy me salió de venir acá y que iba a entrar una tipa a preguntar por ese libro. (*Libretos*, p. 8, nous soulignons)

La réponse d'Arno confirme au lecteur que cet univers est particulier, puisque lui aussi cherche d'abord à faire un commentaire « parmi ceux qu'il avait appris », et ensuite, lorsque la femme termine sa diatribe contre ceux qui ne savent pas lire, choisit presque au hasard dans sa tête –plutôt : dans le répertoire qui lui a été fourni par son script– une réplique complètement décalée et triviale au sujet du pull de la femme :

Ese suéter que lleva puesto... -le dijo él, eligiendo por fin una frase de las tantas que revoloteaban en su memoria (*Libretos*, p. 8-9).

Ce début du roman introduit donc une sorte de mécanique, pas encore clairement explicitée ; une étrangeté plane au-dessus de ces personnages, dont les gestes et paroles semblent dictés ou manipulés par une force extérieure. On ne les perçoit pas comme des robots ou des androïdes, mais ils ne sont pas non plus des êtres humains entièrement libres, ils semblent en partie programmés, prédéterminés à dire ou à faire certaines choses. Ce paradoxe qui pointe dès le chapitre 1 (l'éloge de la lecture et surtout de la culture par des êtres soumis) introduit un décalage entre les paroles et le référent auquel elles renvoient : le dialogue entre Arno et cette femme dans une salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, dans laquelle est lancé un cri d'alerte contre la mort programmée de la culture, a ceci de tragique et de dérisoire que ce discours est assumé par des personnages qui semblent eux aussi avoir perdu tout lien avec la culture et avec la liberté, qui font preuve d'une absence totale d'esprit critique et de cohérence. Le futur qu'ils dénoncent de façon caricaturale, ils l'incarnent eux-mêmes déjà, et ils ressemblent beaucoup à cet *homme de nulle part* chanté par les Beatles en 1965 :

*Doesn't have a point of view
Knows not where he's going to
Isn't he a bit like you and me?*⁴⁴

* * *

Tout tourne donc dans ce premier chapitre autour des scripts, même si le mot (« libretto ») et l'objet auquel il renvoie n'apparaissent pas encore clairement désignés. Enfin, le mot apparaît une fois, dès ce début du roman, mais dans un autre sens -le sens habituel du terme. Arno, le protagoniste, semble être un étudiant en Lettres, car il se trouve à la Bibliothèque pour préparer un de ses cours sur

la relación entre unos fragmentos de libretos de Lope de Vega encontrados ya tiempo atrás, y los versos que con base en las indicaciones de aquéllos había escrito él. (*ibid.*, p. 8)

Cette référence au script/livret renvoie ainsi à une forme de mise en abyme :

- d'une part, parce que le travail d'Arno sur les livrets de Lope et leur lien avec l'œuvre terminée renvoie à une réflexion sur la création, dans une perspective de critique génétique ; ils fonctionnent comme des *brouillons*, et leur caractère incomplet, fragmentaire, est une sorte de mise en évidence du travail d'exégèse opéré par tout lecteur, qui doit reconstruire le sens ou du moins un sens possible ;
- d'autre part, parce que le fait d'avoir choisi cet auteur baroque comme référent, souligne la théâtralité qui va présider à l'ensemble de ce roman.

Comme à son habitude, la dimension méta-discursive est très présente ici, et l'introduction d'un personnage qui, guidé par des scripts, s'intéresse à d'autres scripts, instaure ce type de jeu en cascade qui produit une sorte de vertige chez le lecteur et le conduit à se questionner sur sa propre place par rapport au texte et au monde.

Le chapitre 2 explicite la présence des scripts et leur fonction, grâce notamment à la focalisation interne :

Felicia no lo leía ni se lo devolvía [il s'agit du livre de Krishnamurti que son amie Mariana lui a prêté]. Era libre de actuar así, ya que el libro no le venía ningún día ni directa ni indirectamente mencionado ni aludido.(*Libretos*, p. 11, nous soulignons).

On voit comment les scripts peuvent concerner des aspects les plus divers dans la vie des gens. Aucun domaine de la vie n'en est exclu a priori ; mais ces scripts ne sont pas non plus exhaustifs, et la liberté des personnages se définit comme l'espace laissé vide, non

⁴⁴ Il n'a pas de point de vue / ne sait pas où il va non plus / n'est-il pas un peu comme toi et moi ? (nous traduisons).

renseigné, par les scripts. La liberté n'est ici rien d'autre qu'une *marge de manœuvre*, la possibilité de décider de ce que les scripts n'ont pas (ou pas encore) traité. C'est donc une liberté toute restreinte et qui peut être remise en question chaque jour.

Une autre référence aux scripts dans ce deuxième chapitre met en avant cette forme de *totalitarisme doux* engendré par ce système : après avoir rendu le livre de Krishnamurti à son amie (action exécutée « librement » nous apprend le texte), Felicia se consacre aux actions prévues par son script, parmi lesquelles, celle de

escuchar sin interrupciones el disco de una nueva banda que, por indicación de los libretos de sus integrantes, tocaba y cantaba canciones no libretadas. (*Libretos*, p. 11, nous soulignons).

Cette indication produit un effet (tragi-)comique par le paradoxe qu'elle soulève, car la liberté (ici, la liberté d'expression), s'avère être non pas un *choix* mais une *contrainte* établie par le script. Autrement dit, ce groupe de musique reçoit *l'injonction d'agir* (soi-disant) *librement*. La liberté devenue contrainte cesse, bien entendu, d'être liberté, et cela est perceptible par le fait que l'expression « canciones no libretadas » est polysémique : dans un premier temps, le script indique au groupe de jouer des chansons sans que le script lui-même ne leur fournisse ni le ton, ni le thème, ni les contenus, etc. Mais, dans un deuxième temps, « canciones no libretadas » laisse entendre qu'il s'agit de chansons non préparées, improvisées, voire non réfléchies, comme le suggère le narrateur par la suite, toujours en focalisation interne, en signalant que « El disco era insufrible » (*Libretos*, p. 11). Et pourtant, Felicia accepte de *le souffrir* (de l'écouter) d'un bout à l'autre.

Les frontières entre contrainte et liberté sont ainsi brouillées dans ce début du roman ; plus exactement, la liberté est entièrement dépendante de la contrainte. Dans un monde régi par des scripts, la liberté ne peut qu'exister que :

- lorsque la contrainte ne s'exerce pas : ainsi, si le script est muet sur un aspect de la vie, l'individu peut -et parfois doit- choisir lorsqu'une alternative se présente à lui ;
- lorsque la contrainte *autorise*, voire *impose* la liberté ; c'est le cas du groupe de musique que nous venons d'évoquer, ou encore celui du personnage qui est averti par le script du fait qu'il va rencontrer telle situation et qu'il pourra choisir le mode d'action qui lui semblera le plus adapté :

[...] me salió eso: que tengo que decidirlo yo, sobre la base de todos los factores que están en juego. (*Libretos*, p. 13, nous soulignons).

L'acte libre par excellence, celui de faire son choix, cesse de l'être du moment où il est imposé.

Dans tous les cas, dans ce monde entièrement quadrillé par les scripts, la liberté semble avoir perdu tout son sens, elle est une (fausse) variable dans une équation déjà résolue. Le monde de *Libretos* perfectionne de ce point de vue et généralise le *panoptique* de Bentham. L'aspect le plus inquiétant étant que ce monde où tout est sous contrôle n'est pas celui d'une utopie négative, ou celui d'un état totalitaire (stalinien, nazi, fasciste ou autre), mais le nôtre, celui que nous côtoyons jour après jour, celui dans lequel nous vivons, et que seul ce *détail* des scripts rend étrange.

2.4.1. Nature des scripts

Dans un univers totalitaire, qu'il soit réel ou fictif, le pouvoir s'adresse aux citoyens de façon directe, avec des injonctions, des interdictions, des mises en garde, etc., clairement explicitées. Si nous prenons le cas de la dictature uruguayenne des années 70, par exemple, elle s'adressait aux citoyens à travers des communiqués transmis simultanément par toutes les chaînes de radio et de télévision ; c'est ce qu'on appelait à l'époque une *cadena de radio y televisión*, où le terme *cadena* (= chaîne) rendait compte symboliquement -et sans doute involontairement- de l'atteinte à la liberté que supposait cette omniprésence du message du pouvoir dans tous les médias. Ces messages avaient pour trait principal d'être *uniques* (le même message était destiné à *toute la population*, il s'agissait de « communiqués » émanant du pouvoir⁴⁵), et d'être rédigés dans un *style* très sobre, très impersonnel, comme s'ils émanaient d'une entité supérieure qui s'auto-entérinait de cette façon. C'étaient des messages destinés à faire régner la peur et la méfiance, des messages d'intimidation et de retenue avec un langage parfois euphémistique mais que la population décryptait aisément dans une époque dominée par l'arbitraire et la terreur. Prenons par exemple le cas du communiqué n°1 signé par Jorge Rafael Videla, lors du coup d'état argentin du 24 mars 1976 :

Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la Junta de Comandantes Generales de las Fuerzas Armadas. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento de las disposiciones y directivas que emanen de la autoridad militar, de seguridad o policial, así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones.⁴⁶

⁴⁵ A l'origine de ces communiqués : la *Oficina de Prensa de las Fuerzas Conjuntas* ou la *Oficina de Prensa de la Presidencia* qui mettait en forme ces « informations » destinées à la population.

⁴⁶ Cité in « *El Nunca Más de los militares* », *Página12*, 26/3/2009. (<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-122131-2009-03-26.html>, page consultée le 14 janvier 2014), nous soulignons).

Ces *recommandations* étaient bien entendu des ordres, et les *mises en garde*, notamment à travers la formulation finale, extrêmement large et volontairement obscure, visaient à produire une forte auto-censure chez le citoyen lambda, incapable de savoir si tel ou tel acte ou parole serait jugé dangereux et pouvait donner lieu à cette *purge* (pour reprendre le sens médical de l'adjectif « drastique ») et au déchaînement de violence que le pouvoir faisait subir à une grande partie de la population.

On trouve une rhétorique assez semblable dans le cas du pouvoir dictatorial uruguayen des années 70, et ces discours autoritaires sont sans doute la toile de fond de ces scripts. Sauf que, comme on le voit, il y a des différences de taille :

- la première est que dans *Libretos* ces messages sont *personnalisés*, le pouvoir ne s'adresse pas à *tous les citoyens* en même temps, mais à *chacun* en particulier (ce faisant, il s'adresse néanmoins à tous, car tous les citoyens reçoivent leur script quotidien). Il ne s'agit pas de donner des consignes que *tous* doivent respecter de la même façon, mais de donner des consignes très précisément adaptées à chaque individu. Si les consignes du pouvoir totalitaire « classique » fixaient des règles à respecter, des limites (pas toujours précises) à ne pas franchir, et visaient à induire des comportements idéalement identiques chez tous les citoyens, ici le message est adressé spécifiquement à chacun ; s'il se présente sous la forme d'un conseil ou d'une recommandation, ce n'est pas dans l'intérêt général mais *soi-disant* dans l'intérêt de l'individu en question. Soi-disant, car, dans la réalité des faits, ces conseils peuvent ne pas être utiles à l'individu ; ils peuvent même lui être nocifs ou dangereux et se révéler comme une véritable entrave à sa liberté ;

- la deuxième différence concerne la non-identification de l'instance d'énonciation : qui est l'auteur (individuel ou collectif) de ces scripts ? Ces textes ne portent aucune signature et la réponse à cette question ne se trouve pas non plus de façon implicite dans le texte. Les personnages font référence –parfois même de façon critique- à ceux qui ont écrit ces scripts, mais toujours à travers des formules qui ne permettent pas de les identifier (comme par exemple « les auteurs de son script » *Libretos*, p. 33), ou des formules impersonnelles, ou encore, le plus souvent, l'utilisation de la 3^e personne du pluriel pour faire référence aux auteurs. Tel est le cas dans cette remarque d'un épicier lorsqu'Arno lui demande du tilleul et il constate qu'il n'en a plus :

-El libreto me advirtió que me pedirían lo que no tengo, pero no me pusieron qué era. ¡Hijos de puta! Te llenan las páginas con detalles inútiles que te lleva horas aprender, y lo más importante se lo guardan. (*idem*, p. 20, nous soulignons).

Malgré l'agacement de cet épicier et sa critique vis-à-vis de l'incompétence, voire la perversité des auteurs de ses scripts, le personnage –tout comme d'autres qui réagissent parfois de la même façon– ne met pas en cause le système lui-même, et continue de vivre sous le contrôle/protection des scripts.

Très souvent, c'est le script lui-même qui est désigné comme l'émetteur du message, comme si l'identité de son auteur n'avait finalement pas d'importance : c'est ce que l'on trouve dans de nombreuses remarques des personnages : « Mi libreto me mandó hacar [...] » ; « El libreto nos informó [...] » ; « Mi libreto me pidió [...] » ; etc. (*Libretos.*, p. 46, 48 et 106 respectivement). Ou dans des interventions du narrateur : « por estricto mandato de su libreto », « por prescripción de los libretos », « la cortejaba sólo por fidelidad a sus libretos », « el duende de los libretos⁴⁷ », etc. (*Libretos*, p. 47, 91, 103 et 120 respectivement)

- La troisième différence est qu'il n'y a pas de menace, pas de sanction annoncée pour ceux qui n'auraient pas respecté scrupuleusement leur script du jour. L'obéissance est ici déconnectée de toute forme de coercition ; si les personnages s'efforcent de suivre leurs consignes au plus près, ce n'est pas par peur de possibles représailles ; les motivations ne sont pas explicitées, ce qui laisse la porte ouverte à différentes interprétations : l'obéissance est-elle due au fait que les personnages ont une sorte de foi dans leur script ? À leur manque d'esprit critique ? À la résignation ? À l'habitude ? Au fait de n'avoir jamais connu une vie sans scripts, ce qui expliquerait qu'elle soit littéralement impensable pour eux ?

Quoi qu'il en soit, le script semble tenir lieu de projet de vie pour certains, de destin à accomplir pour d'autres, voire de fatalité face à laquelle toute résistance serait inutile. En définitive, l'absence de menace nous place dans un monde où la soumission est consentante, ce qui ne va pas sans interpeller le lecteur lui-même par rapport à sa propre réalité.

- La quatrième différence concerne la variété de styles. Si les textes émanant d'un système totalitaire classique sont facilement reconnaissables, les scripts ne se présentent pas tous de la même manière. En fait, ce qui leur donne une certaine homogénéité, ce qui fait de tous ces scripts des éléments appartenant à un même ensemble, ce n'est pas leur style, ni leur contenu, mais deux aspects *extérieurs* : d'une part le *média* lui-même, car ces scripts se présentent comme des sortes de cahiers comportant plusieurs pages⁴⁸ ; d'autre part, la façon dont ces

⁴⁷ Cette formulation ne désigne pas un quelconque « lutin » auteur des scripts, mais renvoie à l'expression « duende de la imprenta » qui est une façon, dans le langage journalistique, de faire référence à des erreurs typographiques, des coquilles, etc.

⁴⁸ « El guardia extrajo de su sacón un folio encuadernado con tosca cartulina » ; « Abrió el libreto en cualquier página, como si hubiese sido una revista » (*Libretos*, p. 30 et 31).

scripts parviennent aux personnages, car ils sont distribués systématiquement tous les matins, à domicile⁴⁹ ou à l'endroit où le personnage se trouve à ce moment de la journée⁵⁰.

Le style, en revanche, peut varier d'un script à un autre. Certains textes rappellent les horoscopes de la presse écrite ou de la radio, même s'ils sont plus longs, plus détaillés et beaucoup plus précis que les horoscopes classiques ; c'est le cas par exemple de ce message reçu par Mireya :

Su amorío estéril y átono con un hombre casado, del que no puede salir por falta de iniciativa y de formulaciones verbales adecuadas para explicitar los términos de alguna ruptura o separación, la empantana a su pesar, y la única forma de zafar será seguir al pie de la letra y en todos sus sucesivos pasos las indicaciones que le serán dadas a partir de hoy. (*Libretos*, p. 14, nous soulignons).

Ce choix stylistique ne doit rien au hasard ; l'horoscope est en effet un texte prédisant l'avenir prochain (voire la journée en cours, dans le cas de la presse quotidienne) ; il fournit à celui qui y croit une raison d'agir, car celui qui le consulte va essayer d'adapter son comportement afin que les prédictions se réalisent (si elles sont favorables) ou que leurs conséquences soient réduites (si la prédiction est négative). Les scripts deviennent ainsi une sorte d'horoscope paroxystique (un horoscope qu'on ne consulterait pas de façon volontaire et à l'occasion, mais un horoscope imposé, quotidien et individualisé) et à la fois parodique, car beaucoup de scripts détournent les prédictions habituelles et poussent les individus à des actions contraires à la morale (un homme, présenté par son script comme un *sex-symbol*, est invité à avoir beaucoup de partenaires « para poder satisfacer a la mayor cantidad posible de mujeres » (*Libretos*, p. 96)), contraires à la loi (Jaime Losas tue ses parents de sang froid, car son script du jour le lui indique (*Libretos*, p. 91)), voire contraires à leur propre survie (« Es urgente [...] que ponga fin a sus días » (*Libretos*, p. 131)).

Dans ce cas donc, les consignes que chacun doit suivre ne se présentent pas comme des contraintes arbitraires, comme des impositions qui pèsent sur le sujet, mais comme une aide pour apprivoiser son futur. Comme les horoscopes, le script entend dissoudre toute incertitude par rapport à l'avenir prochain, il se veut rassurant et évite à l'individu de faire des choix. Autant dire que l'individu qui se plie à ces exigences renonce à toute forme de liberté.

Les scripts se présentent souvent aussi comme des véritables rôles (au sens théâtral ou cinématographique du terme), avec des indications très précises sur ce que le personnage doit faire et surtout dire. Mémoriser son script est d'ailleurs une activité récurrente chez les

⁴⁹ « -Está amaneciendo y ya dejaron los libretos » (*Libretos*, p. 30).

⁵⁰ « Yénifer se despertó, y sintió un peso sobre el vientre. Vio que le habían dejado encima su libreto del día, mientras dormía sentada junto a la ventanilla del ómnibus. » (*Libretos*, p. 38).

personnages, car ces scripts exigent souvent qu'une telle phrase soit prononcée dans la journée, comme dans l'exemple suivant :

caminó [...], libreto en mano, memorizando un párrafo que aquél [*son script*] le pedía decir frente a alguien antes de que terminara el día. (*Libretos.*, p. 49)

Mais à la différence du texte théâtral, celui que les personnages reçoivent reste souvent flou, il ne donne pas assez de précisions ; ainsi, dans l'exemple que nous venons de donner, le script demande au personnage de faire une déclaration d'amour mais –détail non négligeable– sans lui dire à qui celle-ci doit s'adresser. Du coup, la liberté du personnage –celle de tomber amoureux de quelqu'un– devient une contrainte, puisqu'avant la fin de la journée il doit trouver, sinon son *âme sœur*, du moins la personne pouvant être *dépositaire* de cette déclaration qui, dans le texte, engage tout l'être du personnage⁵¹, mais dans la pratique semble ne pas le concerner. Il ne s'agit pas d'un *décalage* entre ce que les personnages *expriment* (ou *font*) et ce qu'ils *sont*, car cette intériorité soi-disant véritable n'affleure jamais à la surface du texte, de sorte que les personnages le sont ici au sens étymologique du terme, ils sont des *masques* ; mais derrière ces masques il n'y a rien, car les acteurs de cette immense farce n'ont d'autre existence que celle réglée par les scripts, comme les personnages d'un *reality show*.

Un autre modèle d'écriture présent dans les scripts est celui de toute une littérature liée au *développement personnel* (*autoayuda* en espagnol), aux textes de psychothérapeutes, écrivains et gourous de tout poil. Certains scripts rappellent ces messages pseudo-philosophiques, voire pseudo-mystiques dont regorgent par exemple les œuvres de Paulo Coelho, avec des phrases destinées à délivrer des vérités censées guider la vie des lecteurs et leur permettant d'atteindre le bonheur⁵².

La dénonciation de ces *marchands de bonheur*, qui profitent de la détresse et de la naïveté de beaucoup d'hommes et de femmes dans nos sociétés actuelles, Maslíah l'avait déjà faite de façon drôle et grinçante dans son court texte *Autoayuda*, où il tournait en dérision tous les *gourous* du bonheur :

⁵¹ Voici la déclaration que le script d'Arno lui impose de faire :

« Puede ser que te sorprenda esto que te voy a decir [...] pero te amo, te amo y entreveo en vos la posibilidad de desarticular la personalidad que, más que desarrollarse, se fue acumulando en mí a través de los años [...] » (*Libretos*, p. 49).

Il va se déclarer de manière intempestive à Ema, reprenant son texte appris par cœur dans une longue tirade... qui laissera celle-ci de marbre (« Ema se fue a dormir ») (*Libretos*, p. 69-70).

⁵² Voici quelques perles copieusement reprises sur internet dans des blogs et des forums. De Jorge Bucay : « La felicidad es la certeza de no sentirse perdido » ; « La felicidad consiste en permitir que todos los sucesos sucedan » (une parfaite tautologie qui aurait pu parfaitement se retrouver, sous forme parodique, dans un roman de Maslíah) ; « El verdadero buscador crece y aprende, y descubre que siempre es el principal responsable de lo que sucede. ». De Paulo Coelho : « Deja de pensar en la vida y resuélvete a vivirla » ; « La posibilidad de realizar un sueño es lo que hace que la vida sea interesante », etc.

En una época la gente era muy solidaria, todo el mundo se ayudaba [...]. Después las cosas empezaron a cambiar; la gente dejó de contar con la ayuda de los demás. Le empezó a pedir las cosas a Dios. Y Dios al principio les daba todo lo que pedían. Pero después se borró. La gente rezaba y rezaba, y no pasaba nada. [...] Entonces ahora, como la gente ya no puede contar ni con la demás gente ni con Dios, se inventó el camino de la *autoayuda*. Hoy en día es la única manera de mantenerse a flote. Nadie puede esperar nada de los demás. Los demás siempre te van a hundir. Por eso hay que practicar la autoayuda. Pero paradójicamente la autoayuda no es algo que se puede aprender solo. Hay libros, por ahí, que les dicen lo que tienen que hacer. Pero no les hagan caso, porque son libros de autoayuda pero de autoayuda para el autor, nada más. Son para que él gane gaita [= pasta, dinero].⁵³

Dans *Libretos* le décalage est produit par le fait que les injonctions à mieux vivre sa vie, sont radicalement cyniques, et ne se soucient guère du mieux vivre de l'Autre, bien au contraire, puisque d'après ces scripts la fin (le bonheur individuel) justifie tous les moyens pour y parvenir. Les scripts donnent aux individus des justifications *a priori* de tous leurs actes, y compris les plus répréhensibles du point de vue éthique. C'est peut-être la seule compensation et le seul intérêt que les individus puissent trouver dans cette soumission consentie, car elle les dédouane de tout questionnement quant à leurs actes, il n'y a pas de *cas de conscience* puisque les personnages ne sont pas placés face à des choix ; en d'autres termes, ils sont privés de leur liberté, avec ses aspects négatifs -dans la mesure où « la liberté implique l'angoisse devant le champ des possibles, devant le système des moyens et des fins, devant l'imprévisibilité des conséquences et l'irréversibilité de l'action⁵⁴ »- mais, bien entendu, avec tous ses aspects positifs aussi.

Enfin, dans certains scripts on trouve une écriture pseudo-sentimentale, pompeuse et chargée de poncifs, qui rappelle celle des *culebrones* (feuilletons télévisés). Masliah avait déjà pratiqué (notamment dans sa pièce théâtrale *Telecomedia*) cette réécriture à partir de ce produit de la culture de masse omniprésent en Amérique latine. Les *culebrones*, censés être des *représentations* du monde des spectateurs, mettent en scène des conflits (amoureux, de famille, de classe, etc.) auxquels ils proposent en général des réponses consensuelles, proches de la *doxa*. En se projetant dans les personnages d'un *culebrón*, les spectateurs peuvent, de façon assez classique, s'identifier à eux, vivre par procuration des expériences auxquelles ils n'ont pas forcément accès et avoir un semblant de liberté ; ce faisant, ils s'enchaînent (à des horaires de diffusion, à des produits culturels déjà prédigérés, aux desseins des scénaristes, des producteurs et des annonceurs, etc.), ils cèdent des parcelles de liberté possible. La récupération parodique de ce langage est donc subversive et, pourrait-on dire, se sert des

⁵³ Ce texte, qui figure dans *Líneas*, a été repris dans de nombreux spectacles de Masliah. Il a été aussi publié à part dans *Horóscopos y otras sentencias*, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2007, p. 55-57. Nous citons à partir de cette dernière édition (p. 55).

⁵⁴ Antoine Hatzenberger, *La liberté*, Garnier-Flammarion, Paris, 2011, p. 22.

armes de l'ennemi : alors que le capitalisme a absorbé et récupéré toutes les formes de contestation qui sont nées en son sein (la révolte surréaliste, la culture hippie, le rock'n roll, la culture punk, le hip-hop, etc.), le roman de Masliah en fait de même avec les produits culturels propres du capitalisme, comme les feuilletons télévisés, le cinéma hollywoodien, les grandes « messes » sportives, etc.

2.4.2. Omniprésence du script

Rien de ce qui est humain m'est étranger

Le célèbre aphorisme de Terence pourrait être la devise des auteurs anonymes des scripts, car aucun aspect de la vie ne semble échapper aux scripts. Non pas que toutes les activités soient réglées par le script, car le monde de ce roman n'est pas (ou pas tout à fait) celui d'un *Big Brother* orwellien, ni un panoptique à la Bentham ; toutes les actions ne sont pas réglées ou contrôlées par les scripts, mais toutes *peuvent l'être*, des plus importantes aux plus banales. Ainsi, les scripts peuvent contenir des consignes sur le comportement à tenir vis-à-vis de soi-même ou des autres, sur la vie affective ou amoureuse, sur les pratiques alimentaires, sur la façon de parler et même sur la façon de prononcer des mots, comme lorsque le gardien de la prison communique à Arno qu'à l'extérieur de l'enceinte carcérale les gens sont révoltés et

Están pidiendo que se le aplique la pena de muerte, por electrocución (sic) o inyección (sic) letal (*Libretos*, p. 30).

La voix narrative précise alors que ce gardien recevait régulièrement des instructions lui disant de

no pronunciar las 'c' que precedieran a consonantes, en el entendido de que se trataba de cultismos tardíamente trasplantados del latín [...] (*Libretos*, p. 30)⁵⁵

⁵⁵ Ce phénomène de relâchement au niveau de la prononciation, est souvent présent dans le langage des classes populaires. La mise en évidence fait figure ici d'antiphrase : Masliah prend en dérision ces écrivains qui prétendent « reproduire » le langage populaire avec des telles stratégies d'écriture (pour rester dans le cadre du Río de la Plata, telle avait été la stratégie de la littérature *gauchesca* de la fin du XIXe ou, plus tard, du *grotesco criollo* qui jouait avec les déformations et en particulier avec celle des Italiens parlant espagnol –caricaturé dans le *cocoliche*). Ici, le geôlier (personnage issu de ces « classes populaires ») s'exprime comme un individu de sa classe non pas de façon « naturelle » (inconsciente), mais de façon construite, artificielle.

Le fait que tout acte, tout geste, toute parole puisse être dictée par le script, entraîne certains comportements chez les personnages au moment de communiquer avec les autres. En effet : comment savoir si ce que l'Autre vous dit ou fait est le résultat d'un choix libre et individuel ou si, au contraire, il s'agit simplement une consigne de son script ?

2.4.3. Le personnage face à son script

*Cada maestro con su librito*⁵⁶

Comme nous l'avons dit, tous les personnages sans exception sont destinataires de leur script. La seule condition semble être celle d'être capable de lire⁵⁷ –mais Javiercito, un enfant, handicapé mental, reçoit lui aussi ses scripts, qui ne contiennent pas du texte mais des dessins (*Libretos*, p. 34-35). Les personnages vivent donc dans un univers réglé depuis toujours par ces messages quotidiens, et semblent incapables de penser à une vie sans leur *script quotidien*. Ce type de situation fait penser à la Science Fiction, au *pompier pyromane* de Fahrenheit 451 de Ray Bradbury, par exemple, qui n'imagine pas qu'autrefois les pompiers aient fait autre chose que brûler des livres, comme on le voit dans ce dialogue où une femme le questionne sur son métier :

- C'est vrai qu'autrefois les pompiers *éteignaient* le feu au lieu de l'allumer ?
- Non. Les maisons ont *toujours été* ignifugées, croyez-moi.
- Bizarre. J'ai entendu dire qu'autrefois il était courant que les maisons prennent feu par accident et qu'on avait besoin de pompiers pour éteindre les incendies.⁵⁸

Mais alors que chez Bradbury le pompier va être transformé par sa découverte d'une *autre vie* (grâce aux livres), dans *Libretos*, cette *anomalie de départ* reste inchangée tout au long du roman : personne ne songe à remettre en cause le système instauré par ces textes, personne ne cherche à remonter jusqu'au(x) responsable(s), les scripts font partie du paysage, ils sont aussi naturels pour les personnages que le jour et la nuit pour chacun de nous. La

⁵⁶ Cette phrase proverbiale, dont la variante péninsulaire la plus fréquente est *Cada maestrillo tiene su librito*, renvoie au fait que chacun a sa façon propre d'agir et de penser et qu'il faut les respecter.

⁵⁷ Emprisonné injustement, Arno Romero espère encore trouver dans son script (« como había sucedido la mayor parte de sus días desde que había tenido edad para recibir libretos », *Libretos*, p. 33) une solution à ses problèmes.

⁵⁸ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Gallimard, Folio SF, Paris, 2000, p. 27 (1e. éd. : 1953).

dépendance des personnages vis-à-vis des scripts est ainsi renforcée, comme le montre le récit de cette dispute dans un bus :

Yénifer se levantó y fue en pos de su libreto, buscando inspiración, estímulo o habilitación para golpear a su agresora pero ésta, adivinando su intención, abrió la ventanilla y arrojó por ahí el libreto. Yénifer se abrió paso hacia la puerta exhortando a los gritos al chofer a parar. (*Libretos*, p. 39, nous soulignons).

Le script sert donc de *bible* aux personnages⁵⁹ ; au moins il porte conseil, au plus il prescrit précisément ce qu'il faut faire ; d'où l'angoisse générée par sa perte, qui ne peut être que provisoire. Comme pour la *Bible*, les personnages ont une confiance dans leurs scripts qui est de l'ordre de l'évidence ou de la foi ; Arno Romero est arrêté, accusé d'un meurtre (qu'il n'a pas commis, d'autant plus que la soi-disant victime est toujours en vie), jugé de façon expéditive et condamné par un juge qui lui lit la sentence non pas à partir d'un document officiel mais de son propre script. Arno, qui clame son innocence, demande au juge de différer sa décision car, dit-il

Es impensable que los libretos puedan mantener una situación tan injusta por un tiempo prolongado. Si alguna coyuntura momentánea hace necesaria mi presencia en un establecimiento de detención [...], una vez que eso se haya cumplido, todo volverá a la normalidad, y se comprobará mi inocencia. (*Libretos*, p. 23).

La mort d'Arno Romero est l'aboutissement de son parcours d'être soumis, manipulé par ses scripts :

Por la doble puerta de la calle del garaje, que estaba entreabierta, entró Arno Romero. Llevaba la mochila al hombro, [y] sostenía con dos dedos su libreto abierto en una página [...].
-Hola, ¿llego muy tarde? –dijo.
Acto seguido se desplomó en el suelo, golpeándose sonoramente la cabeza.
-¡Oscar⁶⁰! –Agustina y Eugenia gritaron juntas, y todos se acercaron a intentar vanamente rebobinar el tiempo para haber evitado la caída. Ema tomó el libreto abierto que había caído junto a Arno y leyó : ...*su sistema cardiovascular se lo estaba pidiendo desde hacía semanas y usted no le hizo caso. Ahora ya es tarde. Hoy usted morirá de un infarto.* (*Libretos*, p. 115, en italiques dans le texte).

Son acceptation presque joyeuse de sa propre mort, rappelle l'exécution de Joseph K. dans *Le procès* :

Mais l'un des deux messieurs venait de le saisir à la gorge ; l'autre lui enfonça le couteau dans le cœur et l'y retourna par deux fois. Les yeux mourants, K. vit encore les deux messieurs penchés tout près de son visage qui observaient le dénouement joue contre joue.
'Comme un chien⁶¹ !'

⁵⁹ Bible (fam.) : « Ouvrage fondamental, auquel on attache une autorité particulière et que l'on consulte souvent » (*Trésor de la Langue Française* informatisé).

⁶⁰ Oscar est, comme nous l'avons dit, le nom avec lequel Arno s'est présenté dans ce groupe de théâtre.

⁶¹ Franz Kafka, *Le procès* (1925). Nous citons à partir de l'édition électronique du roman : http://www.ebooksgratuits.com/html/kafka_le_proces.html#_Toc131324506 (page consultée le 14/09/2013).

Dans cette farce tragicomique qu'est *Libretos*, il n'y a même pas besoin de sbires pour faire disparaître l'individu : faisant un pas de plus dans la collaboration avec son propre ennemi, Arno-Oscar se laisse mourir pour ne pas déroger à son script. Si les dernières paroles de Joseph K pouvaient renvoyer à sa perte totale de dignité humaine, sacrifice ultime de sa liberté, celles d'Arno, pleines d'insouciance (il demande s'il arrive en retard à la répétition) sont encore plus pitoyables, et mettent en avant aussi la perte de dignité et d'humanité du personnage (dont le prénom, Arno, n'est sans doute pas par hasard un palindrome presque parfait de (h)onra...).

Comme nous venons de le voir, les instructions du script ne sont pas toujours favorables à leur destinataire, loin s'en faut. Le Docteur Peixoto, par exemple, qui noue une relation *via* internet avec Mireya Fierrone, est forcé par la suite de coucher avec elle de façon « presque quotidienne », alors qu'il est marié et qu'il n'avait pas l'intention d'aller au-delà de la première nuit. Mais le script lui prescrit jour après jour de maintenir cette relation extra-conjugale, de sorte que la relation entre l'homme et sa maîtresse redouble celle qu'il entretient avec sa femme légitime et devient même plus routinière (*Libretos*, p. 29). D'autres personnages ne doivent pas manger alors qu'on leur présente un plat de nourriture (*Libretos*, p. 32) ou doivent consommer certains produits alors qu'ils sont nocifs pour eux :

Margot [...] puso a calentar agua para un segundo mate amargo, que sus libretos no dejaban de prescribirla cada día, pese a la creciente intolerancia de su estómago. (*Libretos*, p. 42).

Bref, la teneur des scripts donne souvent l'impression qu'ils ont été conçus par un pervers, que leur principal but n'est pas celui affiché ou sous-entendu (le bonheur de la personne), mais plutôt le maintien de celle-ci en état de servitude, un asservissement qui passe parfois par son humiliation ou par celle des autres. On touche là une question récurrente de la pensée philosophique sur la liberté, à savoir la question de la *dignité*, ce « sentiment de la valeur intrinsèque d'une personne ou d'une chose, et qui commande le respect d'autrui » (d'après le Trésor de la Langue Française). Le monde de *Libretos* est un monde dans lequel ce mot n'a pas de sens, car la *valeur* des uns et des autres ne préexiste pas aux scripts, lesquels peuvent même prescrire de tuer l'autre voire de se tuer soi-même ou de se laisser mourir comme nous venons de le voir.

Le script dédouane l'individu de toute conscience morale, de toute responsabilité : ainsi, dans un café, un homme avoue avoir pris le sac d'une jeune femme lorsqu'il sent qu'il va être démasqué :

La tengo yo –dijo de pronto el hombre que había estado leyendo su libreto, y mostró la cartera, que sacó de entre sus piernas-. Pero por favor, no me denuncien. No era mi intención robar, ni lo había

hecho nunca. Tomé la cartera porque mi libreto me mandó. Acá está, miren: a las pruebas me remito. (*Libretos*, p. 51, nous soulignons)

A l'issue de ces aveux, personne ne songe à dénoncer le *voleur-malgré-lui* à la police. Comme le haut-responsable nazi dépeint par Hannah Arendt dans son célèbre ouvrage dans lequel la philosophe développe sa théorie de la « banalité du mal⁶² », les personnages de *Libretos* sont eux aussi, à leur manière, des *bureaucrates* non pas du génocide mais de leur propre existence. C'est parce qu'*Eichmann ne pense pas*, comme l'écrit Hannah Arendt -dans le sens où il se coupe de la réalité, ne se place jamais dans la position d'Autrui et ne juge ni ne discerne le bien du mal- qu'il peut « [faire] le mal sans monstruosité »⁶³. Les personnages de *Libretos* agissent de la même façon : ainsi, Arno, accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis, est hébergé par Ema, qui habite chez ses parents. Quand Arno sort téléphoner, son père lui dit qu'il sait qu'Arno est innocent mais qu'il doit quand-même prévenir la police (sous-entendu, parce que son script du jour le lui a indiqué). Sa fille lui demande au moins d'attendre jusqu'au lendemain ; son père accepte (« Bueno, llamo mañana. Y según, porque si no me sale nada de eso, no llamo nada. ») ou plutôt feint d'accepter, car un peu plus tard il se connecte à Internet et décide d'envoyer une lettre anonyme au site web de la police, en promettant de leur fournir des informations sur l'assassin recherché à condition que la police « lui garantisse l'immunité pour un être cher » (*Libretos*, p. 67).

2.5. Et la liberté dans tout ça ?

Idéalement, la liberté consiste à pouvoir agir *en dehors de toute contrainte*. Dans la représentation classique que chacun s'en fait et que nous avons hérité d'une longue tradition philosophique, l'exercice de la liberté se résume parfois dans l'énoncé : *Je suis libre quand je fais ce que je veux*. Ainsi comprise, la liberté suppose l'existence

- i) d'un *individu*
- ii) d'une *volonté* et
- iii) d'une *action* qui va dans le sens de cette volonté affichée.

⁶² Hanna Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1966 [1^{re} éd. en anglais : 1963].

⁶³ Cité in A. Letourneau et B. Leclerc (éds.), *Validités et limites du consensus en éthique*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 302.

En fonction de ces critères, les personnages de *Libretos* ne sont pas entièrement libres, car même s'ils satisfont aux deux premières conditions, leurs actions ne sont pas toujours mues par leur volonté, bien au contraire. Mais est-ce qu'en disant cela nous les situons en dehors de l'humanité ? Sont-ils des êtres d'une autre nature que la nôtre ? Sont-ils privés de leur dignité d'êtres humains ? Certes, dans notre vie de tous les jours il n'existe pas un dispositif qui guide nos pas et règle notre existence quotidienne avec autant de précision. Mais il serait illusoire de croire que nous remplissons à chaque moment ces trois conditions, les contraintes (familiales, sociales, culturelles, économiques, technologiques, psychologiques, etc.) agissent constamment sur nous et conditionnent nos choix. Les philosophes en savent quelque chose, qui ne cessent d'explorer la question de la liberté depuis des siècles.

Pour les personnages de *Libretos*, les scripts font partie de leur vie de façon tout à fait *naturelle*, leur existence semble renvoyer à des temps très lointains, au point qu'un personnage âgé peut s'écrier que « ¡libretos eran los de antes! » faisant l'éloge du *bon vieux temps* ; un autre peut remonter encore plus loin dans le temps en évoquant les scripts de ses grands-parents, dont certains étaient écrits à la main et d'autres tapés à la machine » (*Libretos*, p. 64). Comme leurs ancêtres donc, les personnages mettent leur destin individuel entre les mains (ou plutôt dans les lignes) de ces textes. Mais ils peuvent néanmoins avoir des espaces de liberté, et d'ailleurs tous les personnages en usent :

Ema se permitía, como todo el mundo, un cierto margen de incumplimiento [...]. De todos modos, muchos de esos incumplimientos eran tenidos en cuenta en libretos subsiguientes, no sólo bajo la forma de prescripciones que sólo tenían sentido si la persona había incumplido, sino con elogios de esos incumplimientos. (*Libretos*, p. 83).

Mais ces « libertés » s'avèrent dérisoires : tel est le cas de ce personnage à qui son script dit de perdre une partie de la bataille navale à laquelle il est en train de jouer en ligne, ce qu'il refuse de faire (*Libretos*, p. 15). D'autres fois, le script reste vague sur certains points et de ce fait les personnages sont obligés de l'interpréter et de prendre des décisions, un peu comme le lecteur de son horoscope que règle ses actions en fonction de telle ou telle « tendance » du jour.

Par ailleurs, l'interrelation entre les scripts des différents personnages est telle, qu'il se tisse une sorte de toile d'araignée qui relie imperceptiblement les personnages entre eux. Ceci peut être considéré comme une forme de mise en abyme de la construction romanesque classique, une façon de pousser à l'extrême ou d'exposer le déterminisme caché dans tout roman, puisque tout romancier construit et manipule comme des marionnettes des personnages qui, aux yeux du lecteur, se présentent comme des êtres (plus ou moins) libres.

Mais cette toile d'araignée invisible rappelle aussi, dans une toute autre perspective, les réflexions de J. Cortázar autour de la notion de « figure », cette « intuition » qui le hante :

Es como el sentimiento –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa– de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. [...] Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana.⁶⁴

L'idée de l'individu ressemblant à une sorte d'étoile qui ignore son appartenance à une constellation (c'est l'autre image proposée par Julio Cortázar dans ce même dialogue avec Luis Harss), et que l'on pourrait rapprocher aussi de la « théorie des contextes » exposée par Alejo Carpentier dans *Tientos y diferencias*⁶⁵, réapparaît d'une certaine façon ici, mais suivant un des principes générateurs de l'œuvre de Leo Maslíah, à savoir le fait que les répétitions, les reprises, se font sous une nouvelle forme, souvent paroxystique, parfois parodique. Les figures cortazariennes pouvaient se charger d'une valeur positive, la notion renvoyant à une perspective engagée et responsable des individus ; dans *Libretos*, en revanche, la répétition de l'histoire se fait, comme le rappelle K. Marx à propos de la célèbre phrase de F. Hegel, sous la forme d'une farce. Les liens qui unissent les personnages sont de l'ordre non pas de la solidarité mais plutôt de l'opposition, de la contradiction. Les scripts poussent les individus à bout, ils les placent dans des situations extrêmes, les conduisant parfois au meurtre (comme le double assassinat commis par le commissaire Losas, ou le double parricide commis par son fils Jaime (*Libretos*, p. 89)), voire au suicide. Ce dernier cas est particulièrement intéressant, car il montre le lien de dépendance absolue des personnages vis-à-vis de leur script. Diana fait savoir à Yénifer qu'elle va se suicider, non pas parce qu'elle a des problèmes personnels ou de santé, mais parce que son script le lui a *prescrit*. En fait, son script contient tous les jours le même message, ou plutôt la même absence de message : des pages blanches. Yénifer, tentant de dissuader Diana, lui dit que peut-être son script est défectueux, ou que peut-être c'est une invitation à développer « [son] libre arbitre » (*Libretos*, p. 61). Mais, pour Diana, il s'agit d'une « exhortación a nada », ce que l'on peut traduire à la fois comme *une exhortation à ne rien faire* et *une exhortation au néant, à l'anéantissement*. Se dégager de la contrainte du script relève donc de l'impensable, la seule échappatoire étant la mort, qui n'en est pas une d'ailleurs, mais l'accomplissement de la logique perverse des scripts comme nous l'avons vu à propos d'Arno. Comme dans « La balada del Pocho Martínez », une des premières chansons

⁶⁴ J. Cortázar in Luis Harss et B. Dohmann, *Los Nuestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 278.

⁶⁵ Même si chez Carpentier il s'agit avant tout d'une vision marxiste –ergo matérialiste–, alors que chez Cortázar ces relations relèvent aussi d'un ordre immatériel.

de Leo Maslíah (que nous avons évoquée dans notre première partie), et dans laquelle le procédé de mise en abyme se fait à travers le rêve⁶⁶, ici la page blanche figure un miroir de la non-existence à venir du personnage.

Si les scripts peuvent avoir une dimension *rassurante*, car ils enlèvent toute responsabilité aux individus et rendent inutile tout acte volitif, ils ont également un côté *inquiétant* qui concerne notamment les scripts des *autres*. En effet, constamment les personnages s'interrogent ou interpellent directement l'autre pour savoir si celui-ci est en train d'agir ou de parler *librement* ou si tout simplement il suit son script. Ainsi, lorsqu'Arno fait du sport et voit d'autres personnes courir, il se demande si les autres

[...] lo hacía[n] por iniciativa propia, por consejo médico o por indicación de su libreto. (*ibid.*, p. 19).

De même, lorsque Yénifer est prise en auto-stop par un couple, elle veut savoir pourquoi ils se sont arrêtés ; la réponse, bien entendu, renvoie encore une fois au script (*Libretos*, p. 44). On pourrait penser que les personnages sont à l'affût chez l'Autre d'un acte volontaire, non commandé. En fait, plus que dans l'attente d'une forme de spontanéité (qui serait une expression de la liberté), ils cherchent plutôt à se rassurer, à confirmer leurs soupçons, c'est-à-dire le fait que l'Autre agit comme eux-mêmes le font, en suivant les conseils reçus de façon quotidienne. L'exemple paroxystique de cette attitude apparaît dans les dernières pages du roman, et cela se passe non pas dans la « réalité » mais dans un feuilleton télévisé que beaucoup de personnages regardent. Dans un cadre de rêve (américain ou plus précisément californien : la terrasse d'un bar au bord de la mer entouré de palmiers), deux femmes, Zoraida et Casandra⁶⁷ discutent à propos du mari de la première -et amant de la deuxième. En pleine discussion, Zoraida sort son script de son sac, générant la confusion chez les spectateurs placés face à l'écran : est-ce le personnage qui cherche sa réponse dans son script ? Ou l'actrice qui, ayant oublié sa réplique, la cherche dans son script (au sens cinématographique du terme) ? Ou encore, s'agit-il de l'actrice qui cherche dans son script (personnel) les indications concernant son attitude à prendre à ce moment du tournage ?

⁶⁶ Dans cette chanson (du LP *Cansiones barías*) le personnage rêve qu'il est quelqu'un d'autre puis rêve qu'il est en train de rêver, que dans son rêve il rêve, et ainsi de suite.

⁶⁷ Il s'agit de deux prénoms peu habituels dont la co-présence *détonne* : Zoraida est un prénom propre au milieu rural, avec un arrière-gout archaïque ; Casandra –qui est devenu presque un nom commun pour désigner quelqu'un qui a des pouvoirs divinatoires (souvent de façon ironique), serait plutôt un prénom d'une classe moyenne-haute *branchée*.

Mais surtout ce qui nous intéresse ici est le jeu de mise en abyme élaboré par Masliah : car Casandra se moque de Zoraida en la voyant regarder son script, la provoque en lui disant qu'elle est incapable d'agir librement. Mais, comme dans l'histoire de l'arroseur arrosé, Zoraida se moque à son tour de Casandra, en mettant face à la caméra le script de cette dernière... où on peut lire de façon distincte les mots qu'elle vient de prononcer. Zoraida ajoute alors qu'elle va « exercer son libre arbitre » et, pour le démontrer, ferme d'un coup son script. Comme notre lecteur s'en doute déjà, cette revendication de la liberté, cette décision de ne pas regarder son script se trouve, elle aussi, dans le script, et se révèle donc purement rhétorique (*Libretos*, p. 156).

L'expression lexicalisée « libre arbitre » est stratégiquement située ici, quelques lignes avant la fin du roman ; cette expression, on le sait, est étroitement associée à la conception de la liberté telle qu'elle est conçue par Descartes et par tout un pan de la philosophie. Mais alors que le libre arbitre est chez Descartes une intime conviction⁶⁸, dans l'univers construit par Masliah, ce libre arbitre est *hors d'usage*, il n'est rien d'autre qu'un élément du discours. Il ne s'agit pas pour les personnages de faire bon usage de leur libre arbitre (comme le Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón), il n'y a pas chez eux de doute quant au fait qu'ils sont prédéterminés, et que personne n'échappe à cette contrainte. Pour les personnages de ce feuilleton suivi par beaucoup de personnages de *Libretos*, le libre arbitre n'est rien d'autre qu'une stratégie discursive, une figure rhétorique, mais en aucun cas une réalité. En dévoilant que même le libre arbitre est déjà préétabli (ce qui en espagnol pourrait être rendu par la phrase *hasta el libre arbitrio está libretado*), ou qu'il peut l'être⁶⁹, le concept est annihilé.

Alors : serions-nous face à un discours qui nie toute possibilité de liberté, qui fait des individus des êtres prédéterminés et surdéterminés ? La liberté serait-elle un leurre ? Au bout de notre parcours de l'œuvre romanesque de Masliah, ce serait assez paradoxal de répondre

⁶⁸ « Je ne puis pas aussi me plaindre que Dieu ne m'a pas donné un libre arbitre, ou une volonté assez ample et parfaite, puisqu'en effet je l'expérimente si vague et si étendue, qu'elle n'est renfermée dans aucunes bornes. », Descartes, *Méditations métaphysiques* (*Méditation quatrième*).

(http://fr.wikisource.org/wiki/M%C3%A9ditations_m%C3%A9taphysiques/M%C3%A9ditation_quatri%C3%A8me, page consultée le 12/02/2013).

Voir aussi *Les principes de la philosophie*, Première partie, Chapitre 6 : « Que nous avons un libre arbitre qui fait que nous pouvons nous abstenir de croire les choses douteuses, et ainsi nous empêcher d'être trompés », (Traduction française de l'abbé Picot, 1647).

⁶⁹ Une ambiguïté demeure à la fin de ce chapitre :

« Casandra manoteó el libreto de Zoraida y lo abrió, sonriendo procazmente al leer una parte que probablemente confirmara lo que había sospechado: que las últimas palabras de Zoraida estaban también, textualmente, allí.

-¡Ja! ¡Libre albedrío! –exclamó. Y la calidad de la actriz imposibilitaba descubrir si Casandra tenía eso en su libreto, si lo tenía la actriz pero no figuraba en el guión de la telenovela, o si Casandra no lo tenía en su libreto pero sí estaba en el guión, pese a no estar tampoco en el libreto de la actriz, o cualquier otra entre las posibilidades no contempladas en los libretos [des deux personnages qui regardent la télévision] » (*Libretos*, p. 156). Nous sommes là dans l'ordre de l'indécidable.

par l'affirmative, alors que ces romans s'inscrivent tous dans une pratique absolument libre, détachée de toute contrainte extérieure comme nous l'avons longuement montré dans notre travail. Mettre en évidence les innombrables contraintes que nous subissons, les mener à leur paroxysme, explorer nos petites et grandes compromissions, nous renvoie à notre propre condition, dessine les murs transparents qui nous entourent, les limites à ne pas franchir, que nous faisons mine d'ignorer tout en les respectant.

Conclusion

[...] yo no me encuadro en ninguna tradición. Si alguno me quiere encuadrar en alguna, es libre de hacerlo, pero deberá estar atento a las réplicas que pueden surgir haciéndole ver su error¹.

¹ Leo Masliah, « Los reflejos de Masliah » [entretien], *Los Andes* (journal de Mendoza, Argentine), 22/09/2012. <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2012/9/22/reflejos-maslah-668668.asp> (page consultée le 30 juin 2014).

La place de Leo Maslíah au cœur de la culture du Río de la Plata est, comme nous avons pu le voir, celle d'un artiste *bizarre*, à part, *inclassable*. Les difficultés à le cerner se retrouvent aussi bien chez la critique littéraire *savante* que chez la critique journalistique (littéraire et musicale). Les travaux de recherche sur son œuvre sont rares, comme le montre notre bibliographie ; les critiques littéraires se sont penchés sporadiquement sur son œuvre, et plus dans des comptes-rendus critiques que dans des travaux de fond. Il faut signaler comme exceptions les plus remarquables les travaux pionniers de Fernando Andacht (1993) et d'Abril Trigo (1997), qui ne sont pas à proprement parler des études littéraires mais des approches de son œuvre à partir de la sémiotique et des *cultural studies* respectivement, auxquels on peut rajouter l'ouvrage récent d'Anahí Barboza Borges (2013) qui propose une approche sociologique et s'intéresse plus au système littéraire qu'à l'œuvre elle-même. En ce qui concerne la presse, les sources sont plus abondantes, mais elles sont le plus souvent en relation avec un nouveau spectacle ou la sortie d'un nouveau disque.

La reconnaissance de Maslíah en tant qu'*homme de scène*, notamment comme créateur de chansons, est incontestable. Peut-être parce que dans ce métier-là, être à part, voire être *inclassable* constitue un atout. Nombreux sont également les interviews télévisuels et radiophoniques, ainsi que dans la presse écrite. À propos de ces derniers, il faut signaler que dès qu'il le peut, Maslíah préfère les questionnaires par écrit aux interviews classiques ; ceci est dû aussi bien à une forme de timidité (qui rend ses entretiens journalistiques parfois décevants, du fait du laconisme de ses réponses) qu'à la volonté de l'artiste de s'assurer que sa pensée sera scrupuleusement respectée par le journaliste, ce qui n'est pas toujours le cas².

L'image persistante d'*humoriste* qui *colle à la peau* de Maslíah est en grande partie responsable du brouillage de la figure de l'écrivain, tout particulièrement de celle du romancier et infléchit sans aucun doute la diffusion et la réception de ses romans. À l'instar de ses nouvelles, micro-récits, sketches et autres textes courts, les romans de Maslíah sont vus le plus souvent comme des exercices de style, voire à l'occasion comme des exercices brillants, mais pas toujours comme des œuvres littéraires à part entière. L'humour y est pour beaucoup, non seulement parce qu'il reste dans la considération du public un genre (ou un mode

² « No se trata de una preferencia por contestar por escrito, sino de una preferencia por que lo que salga por escrito en un diario como dicho por mí, sea algo directamente por mí expresado ». (« El humor, palmadita que dan los padres mentales: Leo Maslíah », entretien avec Tania Molina Ramírez, *La Jornada* (Mexique), 15/06/2007. (www.jornada.unam.mx/2007/06/15/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp. Page consultée le 13 mai 2013).

d'expression) « mineur », mais aussi parce que le critique est quelque peu décontenancé face à l'humour, car expliquer ses mécanismes s'avère une tâche souvent frustrante et en grande mesure dépourvue d'intérêt.

En ce qui nous concerne, nous considérons que Masliah est un écrivain majeur de la littérature contemporaine du Río de la Plata et de ce fait le réduire au statut d'humoriste constitue non seulement une erreur d'appréciation mais engendre surtout une perception réductrice de son œuvre, et notamment de son œuvre romanesque qui est déjà quantitativement très importante. Car l'humour –que nous avons préféré subsumer sous la bannière plus générale du *comique*– n'est pas chez Masliah une *fin en soi* ; son œuvre produit certes le sourire ou le rire (voire le rire aux éclats), mais elle ne vise pas –pas exclusivement en tout cas– l'amusement ou le divertissement. Le comique est, comme nous avons essayé de le montrer, une stratégie (parmi d'autres) pour atteindre le principal but –nous sommes tenté de dire : le *seul* but– du romancier : construire une œuvre totalement libre, dégagée de toute contrainte extérieure et capable à son tour d'ouvrir au lecteur de nouveaux espaces de liberté.

En effet, comme nous nous sommes efforcés de le démontrer tout au long de notre travail, c'est la question de la liberté et de la contrainte qui traverse et irrigue toute l'œuvre de Masliah. Chacun de ses romans aborde cette question sous un angle différent. Chaque nouveau roman est pour l'écrivain l'occasion d'exercer sa liberté en tant que créateur, y compris vis-à-vis de lui-même et des œuvres qui le précèdent, se refusant ainsi d'être son propre épigone. Ceci passe, dans un premier temps, par la mise en évidence –qui est aussi une mise en question et un démontage– de toutes les contraintes extérieures et non voulues. La première contrainte, la plus importante et celle qui contient toutes les autres, est antérieure et extérieure au texte : c'est la contrainte paratextuelle qui apparaît dès qu'on écrit/on lit (souvent sur la quatrième de couverture), le mot « roman ». Car, même si le roman est par définition un genre polymorphe, et que la diversité fait pour ainsi dire partie de son ADN, le genre romanesque, pour des raisons diverses (éditoriales, commerciales, etc.) s'est peu à peu cantonné dans des « cases », s'est *assagi*, est devenu en quelque sorte *prévisible*, toutes choses que Masliah exécère. Bien sûr, ce tableau quelque peu apocalyptique du roman doit être nuancé, et il est vrai qu'à toutes les époques des écrivains se sont saisi du roman pour le transgresser, pour rompre les conventions et bousculer ainsi leurs lecteurs. Masliah se situe donc dans cette tradition « rupturiste » qui prône une véritable création et rejette toute forme d'imitation servile ; nombre de ses références littéraires (Macedonio Fernández, Witold Gombrowicz, Franz Kafka, les Oulipiens, Lautréamont...), artistiques ou cinématographiques (Buñuel) sont celles de créateurs qui ont refusé d'emprunter les chemins déjà tracés, ou qui

les ont empruntés à leur manière, parfois à contresens, sans jamais suivre les pas d'un autre, sans obéir aux indications portées sur les panneaux de signalisation.

La liberté de l'écrivain se joue dans son combat ininterrompu avec la forme romanesque ; ce combat n'a pas la prétention de *détruire le roman*, pas même celle de le *transformer*. Maslíah est assez lucide pour se rendre compte que le roman (ou du moins quelques-unes de ses formes les plus répandues), tel que nous le connaissons depuis plusieurs décennies, n'est pas prêt de disparaître, et qu'en tout cas les coups les plus durs proviennent aujourd'hui non pas des expérimentations avant-gardistes mais de la concurrence d'autres formes d'expression comme la télévision ou le multimédia. Tant que des romans comme *Da Vinci Code* (2003) de Dan Brown ou, pour rester dans le Río de la Plata, la trilogie *Caballo de fuego* (201-2012) de Florencia Bonelli, continueront à toucher un large public et à produire des bénéfices pour l'industrie dite « culturelle », le genre restera en bonne santé.

En se saisissant de la forme romanesque, Maslíah profite du prestige dont jouit ce genre, et du fait qu'il est très souvent perçu comme une représentation du monde, voire comme une représentation plus « fidèle » que celle proposée par des formes non fictionnelles comme l'Histoire, la Presse, les genres documentaires, le témoignage, etc. Certes, le roman contemporain n'affiche guère sa volonté d'être un « miroir » du monde, pour reprendre la formule de Stendhal, ni une « image de la vie » pour reprendre celle de Galdós³ ; le XX^e siècle a connu nombre d'expériences « révolutionnaires », comme celles de James Joyce, du « Nouveau Roman » ou encore de l'« *Antinovela* » théorisée par Morelli dans le chapitre 79 de *Rayuela*⁴, mais la prétension des romanciers dit « réalistes », camouflée ou métamorphosée, réapparaît dans maints romans des XX^e et XXI^e siècles, nourrissant les attentes d'un public lecteur plus curieux de « fond » que de « forme ». Or, comme nous l'avons vu (II, 3), les romans de Maslíah ne se soucient guère de la *contrainte du réel*. Ou plutôt : ils jouent constamment avec cette contrainte, la posent et l'exposent pour mieux la

³ « Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea; y el lenguaje, que es la marca de raza; y las viviendas, que son el signo de familia; y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. » Fragments du discours de Benito Pérez Galdós lors de son entrée à la Real Academia Española en février 1897, cité par Yolanda Arencibia in « Pérez Galdós: 'la imagen de la vida (que) es la novela' » (*Philologica canariensis*, n° 4-5 (1998-1999), 2000, p. 12-34). http://repositorio.ulpgc.es/bitstream/10553/3980/1/0234349_00004_0001.pdf (page consultée le 14/07/2014).

⁴ « [...] una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. » (J. Cortázar, *Rayuela*, *op.cit.*, p. 448).

transgresser. Aucune contrainte extérieure ne tient dans ces textes : la construction des personnages (III, 2) fournit à ce sujet un bon exemple de la méthode Masliah. Le personnage est, on le sait, la clé de voûte permettant les processus d'identification et de reconnaissance chez le lecteur de romans. Or, chez Masliah, les personnages sont dépossédés de tout ce qui les constitue d'habitude : pas d'histoire familiale, pas de psychologie, pas de caractère, pas de métier ou d'occupation, pas de passion qui les définirait et qui guiderait la plupart de leurs actes... Rien de tout cela dans ces personnages foncièrement étranges de Masliah, aussi bien par le fait de descriptions *déréalissantes* que par leur nom, leur statut, leurs motivations... Ces personnages sont et se reconnaissent comme des *êtres de papier*, l'auteur n'a pas la prétention de les faire accéder à une forme de vie autre que celle du texte. Incongrus, décalés, ils sont néanmoins bien plus que des êtres extravagants, des curiosités de foire. Leurs façons d'agir renvoient le lecteur à ses propres limitations, aux contraintes auxquelles il se tient d'habitude, aux renoncements quotidiens à tous les possibles qui s'ouvrent constamment devant lui.

La présence récurrente de figures comme la spirale, le labyrinthe et surtout le rhizome, sont pour le lecteur autant de rappels métaphoriques de sa condition d'être *emprisonné*, elles mesurent l'écart entre sa condition théorique d'individu libre⁵ et sa situation réelle. Ces figures apparaissent aussi bien au niveau de l'espace que du temps ainsi que dans la construction même du récit. C'est à ce dernier niveau que Masliah se donne à cœur joie à sa pratique de la liberté. Si déjà en tant qu'auteur-compositeur, il s'est toujours proposé de « faire des chansons qui n'ont pas la forme de chansons⁶ », son projet reste singulièrement inchangé et s'approfondit même à l'heure d'écrire des romans, lesquels n'épousent pas les (multiples) formes des romans qui les précèdent. Sa volonté de ne pas *se conformer aux formes* est en effet tout autant radicale et bien plus complexe lorsqu'il s'agit du roman ; en effet, alors que la forme de la chanson peut se réduire –de façon schématique– à une alternance entre refrains et couplets, le roman est déjà en soi polymorphe, il a une structure beaucoup plus libre que la chanson et permet un nombre considérable de variantes. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne soit pas, dans la grande majorité des cas, un genre contraint, avec des constantes, des *passages obligés*, etc. Cette difficulté de *faire des romans qui n'ont pas la forme d'un roman* constitue un véritable défi pour le créateur, et elle est peut-être une autre

⁵ Nous rappelons que tous les romans de Masliah ont été publiés en démocratie, et que seul le premier (*Historia transversal de Floreal Menéndez*) a été conçu pendant la dictature.

⁶ « [...] hacer canciones que no tienen forma de canción (estrofas y estribillo) ». Leo Masliah, in Diego Lenger et Germán Andrés, « De la Vega x Masliah x Masliah. Jugosas respuestas de Leo Masliah », *Club del Disco*, 13/07/2010. http://clubdeldisco.com/contenido/2010-7-13/188_de-la-vega-x-masliah-x-masliah (page consultée le 20/07/2014).

explication possible au caractère –relativement– tardif de sa création romanesque par rapport à d'autres formes d'expression comme la chanson ou les textes brefs. Étant arrivé à une maîtrise de l'art de la chanson et ayant exploré les nombreuses possibilités transgressives vis-à-vis de cette forme, il semble naturel pour un créateur aussi attiré par l'expérimentation de se lancer dans ce terrain plus vaste du roman, dans lequel les possibilités d'aller au-delà des formes traditionnelles sont presque infinies. C'est ainsi que Maslíah s'attelle à bâtir des romans dépourvus d'une histoire, d'un fil conducteur, d'une intrigue, d'un ou de plusieurs protagonistes, etc. Chaque contrainte du genre romanesque est explorée, renversée, retravaillée ; le romancier ne contourne jamais ces contraintes, il leur fait face, les expose et les explose, rappelant par-là à son lecteur leur existence souvent passée sous silence et présentée comme une forme d'évidence par les romanciers *traditionnels*.

Lorsqu'il s'agit de parler de la forme, la critique utilise de façon très récurrente des métaphores architecturales dans l'analyse des romans : la structure d'un roman sera ainsi comparée à celle d'une maison, d'un bâtiment, voire d'une cathédrale. On dira d'un roman qu'il est bien *construit*, bien *bâti*, qu'il a une *solide charpente*, etc. Dans la *construction* du roman on sera sensible au respect de certaines règles esthétiques (beauté, harmonie, équilibre, cohérence de l'ensemble...), mais aussi fonctionnelles et *pratiques* (absence de *déchets*, rejet de la gratuité, du superflu). Face à cette conception héritée de la tradition classique et constamment remise à jour, Maslíah fait de ses romans des constructions improbables ; s'il fallait conserver malgré tout la métaphore architecturale, il faudrait renvoyer aux lithographies de M.C. Escher (1898-1972), dans lesquelles les contraintes spatiales (haut et bas, endroit et envers, concave et convexe, etc.) sont transgressées, produisent des espaces « inouïs » et ouvrent le spectateur à des nouvelles perceptions. Comme Escher vis-à-vis des contraintes spatiales, Maslíah n'ignore pas l'existence des contraintes romanesques, il les expose et les dépasse grâce à l'introduction de nouvelles logiques étrangères aux logiques habituellement acceptées (celles de la vraisemblance, du respect des principes logiques de l'identité et la non-contradiction, etc.). Ce faisant, l'écrivain montre et démontre l'inanité de certaines de ces contraintes, et donne à son lecteur les clés pour accéder à une plus grande liberté.

Les stratégies déployées par Maslíah sont, comme nous avons pu le montrer dans notre Quatrième Partie, diverses et variées. Nous avons dégagé les trois stratégies qui nous semblent les plus significatives et les plus opérationnelles, à savoir celle du *comique* (IV.1), du *jeu* (IV.2) et de *l'intertextualité* (IV.3). Les deux premières sont indubitablement proches l'une de l'autre, et toutes deux renvoient à un trait majeur de l'œuvre de Maslíah, à savoir

l'utilisation du *second degré*, la présence d'un *décalage* à plusieurs niveaux. Ce décalage, qui est souvent source de rire⁷, est aussi source de liberté : c'est un *pas de côté* par rapport à l'existence de tous les jours, tout comme le jeu est une activité *à part* dans la vie d'un adulte. Mais chez Masliah, le jeu n'est pas une simple parenthèse, un espace-temps détaché de l'existence « réelle » ; il n'est pas non plus une forme d'évasion, de fuite, de divertissement fermé sur lui-même ; il est l'essence même de l'existence, il détient la clé des champs et la met à disposition de tout un chacun. Comme chez les Surréalistes et les Oulipiens (IV.3.1), l'activité ludique n'est pas une fin en soi mais un moyen qui exige une attention constante, car les jeux conçus par Masliah (que ce soit entre les personnages, entre narrateur et narrataire ou entre auteur et lecteur) n'ont pas des règles fixes, ils sont conçus sur le principe de la contrainte brisée.

La stratégie de l'intertextualité est elle aussi ludique et souvent source de comique puisque, comme nous avons pu le voir (IV.3.2), parodie et pastiche en sont des formes privilégiées. Les textes convoqués dans ces romans sont nombreux, sans une hiérarchisation des œuvres ou des genres. Parmi les références les plus présentes, citons l'œuvre cinématographique de Luis Buñuel ; plus qu'un film en particulier, c'est tout l'imaginaire de Buñuel qui plane sur ces romans, grâce à sa façon d'exposer et de renverser des clichés et des comportements stéréotypés, notamment ceux de la bourgeoisie. L'ouverture du *Fantôme de la liberté* (1974)⁸ fournit en quelque sorte un *concentré* du traitement de la question de la liberté chez Masliah : après un premier plan fixe sur le tableau « Tres de mayo » de Goya, le film commence avec des images d'exécutions sommaires *à la chaîne* à Tolède pendant l'occupation napoléonienne. Un plan d'ensemble montre le peloton d'exécution et quatre condamnés dos au mur puis, la caméra s'arrête sur un des condamnés ; avant que celui-ci ne tombe sous les balles du peloton, un plan rapproché poitrine montre son regard fier, celui d'un martyr sans une once de peur, et la bande-son permet d'entendre distinctement son dernier cri : « ¡Vivan las ca[d]enas! ». Ce cri – littéralement « Vive les chaînes ! » –, traduit

⁷ On peut penser ici au sérieux et à l'impassibilité d'un Buster Keaton dans les situations les plus « dramatiques ». De même, dans ses spectacles, Masliah ne souligne jamais un gag ou un trait d'humour par un rire et lorsqu'il lui arrive (rarement) de rire, il s'agit d'un rire feint, d'un simulacre de rire, d'un rire au deuxième degré, mais jamais d'un de ses rires soi-disant « contagieux » qui envahissent nos écrans de télévision et ponctuent les séries comiques et autres programmes.

⁸ Un film que Masliah a pu voir dès sa sortie en Uruguay dans les années 70 et qui constitue par ailleurs un de ses films préférés, comme il nous l'a signalé lui-même dans un courrier électronique du 22 août 2014 : « [*El fantasma de la libertad*] es una película que me voló la cabeza y la vi 400 veces al igual que algunas otras de esas que hizo en la última época, guionando en colaboración con Jean-Claude Carrière. Para mí esas películas (sobre todo, *El Fantasma...*, *La vía láctea* y *El discreto encanto de la burguesía*) son el punto culminante de la historia del cine. [...] Años después de haber escrito *Historia transversal de Floreal Menéndez*, volviendo a ver *El fantasma...*, me di cuenta de que sin darme cuenta le había plagiado esa estructura derivativa que tiene. »

usuellement en français par « À bas la liberté ! », peut surprendre le spectateur naïf, qui s'attendrait plutôt à un « ¡Viva la libertad! » ou à un « ¡Muerte al invasor! ». Cet *éloge des chaînes* (donc, de la soumission), renvoie aux paradoxes de la Guerre d'indépendance espagnole, dans laquelle les patriotes se sont battus contre les troupes françaises censées apporter la liberté ainsi que les idées et les valeurs des Lumières. Ce cri est associé normalement non pas au début de la Guerre d'Indépendance mais à sa fin : après la défaite des Français, Ferdinand VII rentre de son exil en 1814, et la joie du peuple espagnol s'extériorise à son passage par des manifestations (spontanées ou organisées). Dans plusieurs villes, dont Madrid, on enlève les chevaux du carrosse royal et des hommes prennent la place des bêtes pendant que la foule scande ce cri ou d'autres similaires comme : « ¡Muera la Pepa⁹, vivan las cadenas! » ou encore « ¡Muera la libertad y vivan las cadenas! ». « ¡Vivan las cadenas! » devient ainsi un mot de ralliement des partisans de l'Absolutisme, il incarne ce moment historique dans lequel la défaite de l'envahisseur est aussi celle des idées de progrès et d'égalité, la *libération* devenant synonyme de *perte de liberté*. L'image que Buñuel choisit donc comme ouverture de son film souligne le paradoxe de certains combats pour la liberté qui conduisent à l'oppression. L'essence de la liberté serait-elle fantomatique voire fantasmagorique ? Au paradoxe de ce début du film répond la scène finale, dans un parc zoologique, où l'on assiste à la répression exercée sur un groupe de manifestants (des jeunes français post-soixante-huitards sans doute) venus libérer les animaux au même (et, dans l'occurrence, invraisemblable) cri de « Vivan las caenas! ». Alors que l'on voit le Préfet de Police donner l'ordre de charger sur les manifestants, à la différence de ce qu'il fait au début du film, le cinéaste choisit de ne pas montrer les scènes attendues de répression. Le film se ferme sur un premier plan non pas des victimes mais d'une autruche qui s'est peut-être échappée de sa cage¹⁰ ; l'animal tourne sa tête à gauche et à droite en entendant les tirs marquant par là son incompréhension puis il est suivi par la caméra alors qu'il s'éloigne de la scène tragique. Buñuel a signalé lui-même que le titre de son film provient de la première phrase du *Manifeste Communiste* de C. Marx et F. Engels. Ce même Marx est présent dans ce jeu de répétition de l'Histoire ; au début du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), Marx écrit cette phrase déjà citée à propos de *Libretos* :

⁹ C'est-à-dire, la Constitution libérale de Cadix de 1812.

¹⁰ Et qui dans une scène précédente avait déjà traversé en pleine nuit une chambre bourgeoise.

Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce¹¹.

Mais chez Buñuel, comme chez Masliah, ce n'est pas seulement la répétition de l'Histoire qui constitue une farce, l'Histoire elle-même est déjà farcesque, comme le souligne le cri du condamné qui, au seuil de la mort, reste conditionné et se montre incapable d'assumer sa liberté.

Ce *décalage* entre l'image et les mots présent dans ces deux scènes d'exécution correspond au travail de l'écrivain avec la langue : chez Masliah, les mots (que ce soient ceux des personnages ou ceux du narrateur) ne sont jamais ceux que l'on attend. Le lecteur n'est jamais en *terrain connu*, même la question la plus simple et la plus fermée en apparence peut donner lieu à une réponse inattendue, décalée, comme dans ces dialogues en apparence banals entre deux inconnus :

–¿Usted es médico? –preguntó Simbad.

–Sí, soy doctor en medicina. Y también soy profesor. Me gusta enseñar a los jóvenes lo poco que sé.

–¿Sabe poco? Entonces quizá sería conveniente que ocupara su tiempo en aprender más.

–Ya lo estoy haciendo. (El Crucero..., p. 67, nous soulignons)

–¿No nos conocemos de alguna parte? –le preguntó la mujer.

–¿Usted cómo se llama?– preguntó él a su vez.

–Tiberia.

–Entonces no –dijo Simbad–. Nunca fui a Tiberia. (El Crucero..., p. 94-95, nous soulignons)

Dans notre vie de tous les jours nous sommes habitués à employer constamment des formules toutes faites ; dans nos échanges avec les autres, nous nous servons normalement de notre « catalogue » de répliques possibles, lesquelles déclenchent à leur tour chez nos interlocuteurs des réponses certes variées mais toujours plus ou moins prévisibles, et en tout cas *cohérentes* ou considérées comme telles. Chacun de nous intériorise des codes de la communication –grâce à l'école, à l'éducation reçue de nos parents, à l'expérience, etc. –. Au niveau le plus élémentaire, cela se traduit par des formules de politesse, mais à des niveaux plus sophistiqués ces codes, normes, etc., règlent et façonnent notre façon de nous exprimer et même de penser, au point que là où nous croyons agir et nous exprimer librement, nous sommes en train de reproduire des discours qui ne nous appartiennent pas.

Les écrivains de l'Absurde, et notamment E. Ionesco, ont exploré ces aspects de la communication humaine, en mettant l'accent sur cette forme d'utilisation *mécanique* de la langue. Chez Masliah, la mise en évidence de ces procédés, quoi qu'on l'ait dit souvent, ne

¹¹ Karl Marx, Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte. <http://classiques.chez-alice.fr/marx/brumaire.pdf> (page consultée le 01/07/2014).

passe pas par l'absurde¹² mais par l'introduction de nouvelles logiques, lesquelles sont constamment remises en question et transformées. Dans la construction du discours à l'intérieur de ces romans il n'y a pas d'a priori, pas d'évidences. Certes, des contraintes sont présentes, mais elles le sont *en creux*, c'est le lecteur qui les introduit dans sa lecture (V.1) lorsqu'il essaye de retrouver dans le texte « sa » logique, celle du *bon sens*, de la *doxa*. Mais cette logique se dérobe constamment, car les personnages et les narrateurs ont une attitude toujours *naïve* vis-à-vis de la langue, comme s'ils avaient une sorte d'*amnésie sélective* par rapport à ces entraves présentes dans la vie de tous les jours. Se détachant de ces carcans, ils créent une profusion de nouveaux sens, leur discours devient plus libre, se dégage du poids des contraintes sociales, culturelles, etc. La langue elle-même devient matrice de nouveaux sens, l'attitude ludique vis-à-vis d'elle (IV.2.2.) est source de création, donc de liberté. Cela est perceptible dans tous les romans de Masliah, c'est, pourrait-on dire, la seule constante traversant toute son œuvre ; y compris dans son dernier roman, *Libretos* (V.2), dans lequel Masliah fait la preuve *par l'absurde*¹³ de l'absence de liberté qui règle nos vies. Dans ce roman, le seul dans lequel les personnages agissent et s'expriment globalement de façon attendue, ils ne le font pas « naturellement » mais en suivant les instructions écrites fournies par leurs scripts quotidiens. À travers ce procédé, le romancier mène au paroxysme la logique du quotidien et ce faisant met son lecteur face aux apories qui gouvernent son existence. Masliah pourrait sans doute faire siennes ces paroles d'Étienne de La Boétie à propos de la servitude et de la liberté :

Or ce tyran seul, il n'est pas besoin de le combattre, ni de l'abattre. Il est défait de lui-même, pourvu que le pays ne consente point à sa servitude. Il ne s'agit pas de lui ôter quelque chose, mais de ne rien lui donner. Pas besoin que le pays se mette en peine de faire rien pour soi, pourvu qu'il ne fasse rien contre soi. Ce sont donc les peuples eux-mêmes qui se laissent, ou plutôt qui se font malmenés, puisqu'ils en seraient quittes en cessant de servir. C'est le peuple qui s'asservit et qui se coupe la gorge ; qui, pouvant choisir d'être soumis ou d'être libre, repousse la liberté et prend le joug ; qui consent à son mal, ou plutôt qui le recherche. [...] Si pour avoir la liberté il suffit de la désirer, s'il n'est besoin que d'un simple vouloir, se trouvera-t-il une nation au monde qui croie la payer trop cher en l'acquérant par un simple souhait¹⁴ ?

La seule différence étant que La Boétie dénonce l'asservissement consenti vis-à-vis d'un tyran individuel, tandis que les romans de Masliah montrent les formes multiples de la

¹² À propos du rejet réitéré du créateur à être placé dans cette « case », cf. notamment « Autorreportaje » *in* <http://www.leomasliah.com/autorreportaje.htm> (page consultée le 12/08/2014).

¹³ Nous utilisons ici le terme « absurde » non pas dans son sens philosophique ou littéraire mais dans le sens qu'on lui donne en logique et en mathématiques : « *Raisonnement par l'absurde*. Méthode de raisonnement qui pour établir la vérité d'une proposition montre que sa négation conduirait à une absurdité. » (*Trésor de la Langue Française*, <http://atilf.atilf.fr/>).

¹⁴ Etienne de La Boétie, *De la servitude volontaire*, *op. cit.*

servitude volontaire à notre époque et rappellent au lecteur cette vérité toute simple, à savoir qu'un « simple vouloir » peut le rendre libre.

Bibliographie

1. Œuvres de Leo Maslíah

1.1. Romans¹

- *Historia transversal de Floreal Menéndez*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992 (1^e. éd : 1985) [*Historia...*].
- *El show de José Fin*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992 (1^e. éd. : 1987) [*El show...*].
- *El lado oscuro de la pelvis*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992 (1^e. éd. : 1989) [*El lado...*].
- *Tarjeta roja*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1991 [*Tarjeta...*]
- *Mentirillas*, Arca, Montevideo, 1993.
- *La décima pista*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1995 [*La décima...*]².
- *Ositos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997.
- *Signos*, Aymara, Montevideo, 1997.
- *Líneas*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1999.
- *Servicio de habitación*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2002 [*Servicio...*]
- *Estatutos*, Cauce, Montevideo, 2002³.
- *Libretos*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 2004.
- *El Crucero Yarará*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2011 [*El Crucero...*]⁴.

1.2. Nouvelles et récits

- *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada "música popular* (récit), Cuadernos del TAMP, Rosario (Argentine), 1984.
- *Teléfonos públicos*, Monte Sexto, Montevideo, 1987.
- *La tortuga*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1990.
- *La mujer loba ataca de nuevo*, Yoea, Montevideo, 1992.
- *El animal que todos llevamos dentro*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992.
- *El triple salto mortal*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1993.

¹ Les œuvres sont classées par ordre de parution. Nous indiquons d'abord l'édition dont nous nous sommes servis, puis, si ce n'est pas la même, la première édition. À la fin, entre crochets, nous indiquons le cas échéant l'abréviation utilisée tout au long de notre travail.

² Ce roman étant épuisé, nous avons eu recours à une version électronique qui nous a été facilitée par l'écrivain. Les pages indiquées tout au long de notre travail renvoient à cette version et malheureusement ne coïncident pas avec l'édition papier.

³ Comme pour *La décima pista*, nous n'avons pu nous procurer ce roman dans sa version papier, et nous avons travaillé à partir d'une version électronique gentiment fournie par l'auteur.

⁴ Nous indiquons la première édition de ce roman sous son titre définitif. Une première édition, avec le titre *Zanahorias* a été publiée par les éditions Trilce à Montevideo en 1991.

- *El gentilhomme*, Yoea, Montevideo, 1994.
- *La miopía de Rodríguez*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994.
- *La extraordinaria aventura de Arthur Gordon Pam*, Yoea, Montevideo, 1994.
- *La buena noticia*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1996.
- *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.
- *Horóscopos y otras sentencias*, Ediciones En Danza, Buenos Aires, 2007 (1^o. éd. : Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 2003).
- *El oráculo*⁵, Perro Andaluz, Montevideo, 2005.
- *Cuentos Impensados*, Menosata, Montevideo, 2008.
- *La bolsa de basura*, Menosata, Montevideo, 2009.
- *Cuentos de Pompeyo*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2011.
- *Fábulas, parábolas y paradojas*⁶, Criatura editora, Montevideo, 2012.

1.3. Théâtre

- *Tres obras de teatro*, Ediciones de Uno-Yoea, Montevideo, 1987.
- *No juegues con fuego porque lo podés apagar*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006 (1^o. éd. : 1998).
- *Telecomedia y otras teatreces*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2001. (*Telecomedia* a été également publié en traduction française : Maslíah, Leo, *Télécomédie. Fantaisie théâtrale en 60 scènes* (Traduction de P-J.Lombard), Presses Universitaires de Strasbourg, coll Hamartia, Strasbourg, 2012).
- *Tres idiotas en busca de una imbécil*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006.

1.4. Essais

- « La picapiedrización de los Supersónicos », in Larroca, Oscar, *Luego existen. Trece intelectuales uruguayos de hoy*, Organización Cultural Cisplatina, Montevideo, 2013, p.87-105 (cet essai est également disponible en ligne : http://www.leomasliah.com/la_picapiedrizacion.htm, page consultée le 12/05/2014).
- « La música popular. Censura y represión », in Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Ediciones de la Banda Oriental/ Universidad de Maryland, Montevideo, 1987, p. 113-125.

⁵ Antología de textos de Leo Maslíah e ilustraciones de Sanopi [Ricardo Pisano] publicados en la columna « Humor o no » del Semanario *Brecha* de Montevideo.

⁶ Avec des illustrations de Pedro Strukelj.

1.5. Poésie

- *Hospital especial*, Imago, Montevideo, 1983.
- *Pastor de cabras perfectas*, Senda, Bahía Blanca (Argentina), 1991.

1.6. Musique et chansons⁷

- *Cansiones Barias* (disque vinyle et cassette audio), Ayuí, Montevideo, 1980.
- *Falta un vidrio* (CD, avec *Recital especial*), Ayuí, Montevideo, 2005 (1e. éd : 1981).
- *Recital especial* (CD, avec *Falta un vidrio*), Ayuí, Montevideo, 2005 (1e. éd.: 1983).
- *Canciones y negocios de otra índole* (CD, avec *Extraños en tu casa*), Ayuí, Montevideo, 2007 (1e. éd.: 1984).
- *Extraños en tu casa* (CD, avec *Canciones y negocios de otra índole*), Ayuí, Montevideo, 2007 (1e. éd.: 1985).
- *Desconfíe del prójimo* (disque vinyle et cassette audio), RCA, Buenos Aires, 1985.
- *Leo Masliah en español* (disque vinyle et cassette audio), Ayuí, Montevideo, 1986.
- *Leo Masliah en vivo* (cassette audio), Ayuí, Montevideo, 1987.
- *Punc* (disque vinyle et cassette audio), RCA, Buenos Aires, 1987.
- *I lique roc* (disque vinyle et cassette audio), Orfeo, Montevideo, 1988.
- *Zanguango* (CD), Ayuí, Montevideo, 1996.
- *Opera, castidad & yogur diet* (CD), Barca, Buenos Aires, 1995.
- *Textualmente 1*, Perro Andaluz, Montevideo, 2001.
- *Textualmente 2*, Perro Andaluz, Montevideo, 2002.
- *Textualmente 3: el neoliberalismo y otros desfalcos*, Perro Andaluz, Montevideo, 2004.

⁷ Nous donnons à continuation les références des disques dont nous nous sommes particulièrement servis. Pour une discographie complète, consulter, sur le site de Leo Masliah, la page www.leomasliah.com/discografia.htm. Beaucoup de paroles de chansons peuvent être consultées sur le blog <http://diazepan-leomasliah.blogspot.com.ar/p/listado-alfabetico-de-canciones.html> (page consultée le 12/07/2014).

2. Bibliographie critique sur Leo Masliah

2.1. Articles de presse

- Altesor, Sergio , « La realidad y el absurdo », *El País Cultural*, n° 561, Montevideo, 04/08/2000.
- Andacht, Fernando, « Zanahorias », *El País Cultural*, n° 89, Montevideo, 05/07/1991.
- Brando, Oscar, « Zanahorias », *Brecha*, Montevideo, 27/12/1991.
- Cipriani López, C., « La extraordinaria aventura de Arthur Gordon Pam », *El País Cultural*, n° 287, Montevideo, 05/05/1995.
- -----, « Ositos », *El País Cultural*, n° 410, Montevideo, 12/09/1997.
- Fondebrider, Jorge, « Leo Masliah, genio uruguayo », *Periódico de poesía (UNAM)*, n°54, noviembre de 2012.
http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2556 (page consultée le 17/1/2014).
- Frieria, Silvina, « El inquietante mundo de Leo Masliah », *Página12*, 06/05/2004.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34955-2004-05-06.html> (page consultée le 06/03/2014).
- Guerriero, Leila, « Leo Masliah al pie de la letra », *La Nación*, Buenos Aires, 05/11/1998. <http://www.lanacion.com.ar/211991-leo-masliah-br-al-pie-de-la-letra> (page consultée le 17/02/2014).
- Larre Borges, Ana Inés, « La literatura y la vida », *Brecha*, Montevideo, 28/07/1989.
- « LEO'84 (+/-2). », (Compte rendu d'édition d'un double CD), *Club del Disco*, sans date. http://www.clubdeldisco.com/resena/87_leo-masliah_leo84-2 (page consultée le 11/02/2014).
- « Los reflejos de Masliah » [entretien], *Los Andes* (journal de Mendoza, Argentine), 22/09/2012. <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2012/9/22/reflejos-masliah-668668.asp> (page consultée le 30/06/2014).
- Loureiro, Alvaro, « Los ríos de Masliah », *Brecha*, Montevideo, 29/08/1997.
- Muleiro, J., El triple salto mortal, *El País Cultural*, n° 202, Montevideo, 17/09/1993.
- Piro, Guillermo, « Juegos de palabra. Toda una mecánica puesta al servicio del absurdo » [compte-rendu de *Servicio de habitación*], *Clarín, Revista Ñ*, Buenos Aires, 14/12/2002. <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00502.htm> (page consultée le 02/06/2014).
- Salbarrey, Gloria, « LEO MASLÍAH X 2. La cláusula del vaso », *El País digital*, 19/04/2013. <http://www.elpais.com.uy/cultural/la-clausula-del-vaso.html> (page consultée le 19/07/2013).
- Santacreu, María José, « Leo, el diccionario. Pequeño Masliah ilustrado », *Brecha digital*, 19/12/2013. <http://brecha.com.uy/index.php/cultura/literarias/2944-leo-el-diccionario> (page consultée le 17/03/2014).

- Varlotta, Jorge, « La tortuga y otros cuentos », *El País Cultural*, n° 35, Montevideo, 08/06/1990.
- -----, « Tarjeta roja », *El País Cultural*, n°130, Montevideo, 29/04/1992.

2.2. Entretien et questionnaires

- « Autorreportaje », <http://www.leomasliah.com/autorreportaje.htm> (page consultée le 5 mai 2012).
- Caplán, Raúl, « Entretien avec Leo Masliah (avril 2010) », in Masliah, Leo, *Télécomédie. Fantaisie théâtrale en 60 scènes* (Traduit par Pierre-Jean Lombard), Presses Universitaires de Strasbourg, coll. HamARTia > Textes dramatiques, Strasbourg, 2012, p. 57-63.
- « Diez preguntas a Leo Masliah », *Rolling Stone*, 29/01/2014. <http://www.rollingstone.com.ar/1659554> (page consultée le 3 février 2014).
- Frieria, Silvina, « Es una época difícil para el arte », *Página12*, 17/05/2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32762-2004-03-17.html> (page consultée le 6/3/2014).
- Lenger, Diego et Germán Andrés, « Ochentoso. Entrevista a Leo Masliah. » in *Club del Disco*. http://www.clubdeldisco.com/contenido/2008-1-/11_ochentoso, page publiée le 1/1/2008 (page consultée le 03/11/2013).
- -----, « De la Vega x Masliah x Masliah. Jugosas respuestas de Leo Masliah », in *Club del Disco*, 13/07/2010. http://clubdeldisco.com/contenido/2010-7-13/188_de-la-vega-x-masliah-x-masliah (page consultée le 20/07/2014).
- « Levrero vs Masliah: encuentros cercanos de cualquier tipo », in *Posdata*, 30/01/1998. <http://prairial.free.fr/masliah/masliah.php?lien=levmasesp> (page consultée le 12/02/2014).
- Manresa, Carmen Gloria, « Carta a Leo Masliah. ‘Lo que me interesa comunicar está en mi música y libros’, explica el cantautor y escritor uruguayo. » *El Mercurio de Valparaíso*, 08/06/2004. http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20040608/pags/20040608035413.html (page consultée le 04/07/2011).
- Martín, Ambrosio (de), « Los libros no muerden. Entrevista a Leo Masliah », *Radar*, 09/05/2004. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1051-2004-05-09.html (page consultée le 18/12/2012)
- Molina Ramírez, Tania, « El humor, palmadita que dan los padres mentales: Leo Masliah », *La Jornada* (México), 15/06/2007. www.jornada.unam.mx/2007/06/15/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp (page consultée le 13/05/2013).
- « Ya te conté ». <http://www.yateconte.com/2013/03/cuestionario-masliah.html#Doc> [Questionnaire à Leo Masliah dans le cadre du projet culturel « Ya te conté » visant à relier des jeunes écrivains uruguayens et argentins] (page consultée le 09/01/2014).
- Tentoni, Valeria, « ¿Qué leen los que hacen música? Leo Masliah comparte con nosotros su biblioteca. », *Eternacadencia*, 20/04/2014.

<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2014/35160#more-35160> (page consultée le 12/06/2014).

2.3. Ouvrages et articles

- Abbassian, Laura, « La chanson de Leo Maslíah : naissance et essor d'un genre nouveau. La riposte à la culture de l'«insilio» dans la société montévidéenne des années 1973-1985 », in *América (revue du CRICCAL), Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours (Poésie, théâtre, chanson, chronique, essai), tome 2*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, p.531-544.
- Andacht, Fernando, « Trílogo », in Maslíah, Leo, *Mentirillas*, editoria Arca/ Galaxia FM, Montevideo, 1993, p. 115-155.
- Barboza Borges, Anahí, « La marginalidad canonizada o la escritura desde los márgenes de Leo Maslíah (Acercamiento a 'Carta a un escritor Latinoamericano') », in Díaz, José Pedro (coord.), *Ponencias del V Congreso Nacional y IV Internacional. Literatura uruguayana se busca, 1980-2005*, p.54-70.
<http://www.aplu.org.uy/varios/PONENCIAS.pdf> (page consultée le 12/09/2013).
- -----, *La marginalidad canonizada y el caso Leo Maslíah*, Antítesis, coll. Hermenéuticas, Montevideo, 2013.
- Capagorry, Juan et Elbio Rodríguez Barilari, *Aquí se canta. Canto popular 1977-80*, Arca, Montevideo, 1980.
- Caplán, Raúl, « Leo Maslíah o el desencanto popular » in *El desencanto/ Le désenchantement*, Almoreal, Nantes, 2008, p. 119-134.
- http://www.leomasliah.com/desencanto_popu.htm (page consultée le 13/02/2014).
- -----, « Vies (pas très) parallèles de Leo Maslíah » in Maslíah, Leo, *Télécomédie. Fantaisie théâtrale en 60 scènes* (Traduit par Pierre-Jean Lombard), Presses Universitaires de Strasbourg, coll. HamARTia > Textes dramatiques, Strasbourg, 2012, p. 15-24.
- Caplán, Raúl et Erich Fisbach, « Autres aperçus de l'œuvre théâtrale de Leo Maslíah – Le pouvoir en dérision : *Le dernier dictateur et la première dame* (2006) », in Maslíah, Leo, *Télécomédie. Fantaisie théâtrale en 60 scènes* (Traduit par Pierre-Jean Lombard), Presses Universitaires de Strasbourg, coll. HamARTia > Textes dramatiques, Strasbourg, 2012, p. 35-48.
- -----, « Brève étude de Télécomédie – portrait de familles au vitriol », in Maslíah, Leo, *Télécomédie. Fantaisie théâtrale en 60 scènes* (Traduit par Pierre-Jean Lombard), Presses Universitaires de Strasbourg, coll. HamARTia > Textes dramatiques, Strasbourg, 2012, p. 23-34.
- Larre Borges, Ana Inés, « Leo Maslíah o la insurrección por el humor », en: *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional*, No. 2-3, mayo de 1993, Montevideo, p. 153-166.
- Montoya Juárez, Jesús, « Dos sentidos del humor de fin de siglo: César Aira y Leo Maslíah ». <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/10/46/89/PDF/Montoya.pdf> (page consultée le 15/01/2014).

- Moraña, Mabel. « Canto popular y cultura nacional en el Uruguay » in *Memorias de la Generación Fantasma 1973-1988*, Monte Sexto, Montevideo, 1988.
- Rivero Cabrera, Elizabeth, « Contra la estética del miedo: el humor en *Historia transversal de Floreal Menéndez* », in Pérez Magallón, Jesús (éd.), *Comedia, fiesta y orgía en la cultura hispánica*, Universitas Castellae, Valladolid, 2009, p. 201-208.
- Trigo, Abril, « Tácticas narrativas del aculturado », in *¿Cultura uruguayana o culturas linyeras? (para una cartografía de la neomodernidad uruguayana)*, Vintén Editor, Montevideo, 1997, p.65-96.
- Uriarte, Javier, « Leo Masliah », in Oreggioni, Alberto (coord.), *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* (vol.2.), Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2001, p. 66-67.

3. Bibliographie générale

3.1. Liberté et contrainte : aspects historiques, philosophiques, sociologiques, culturels et littéraires⁸.

- Adorno, Théodor W., *Notes sur la littérature*, Champs-Flammarion, Paris, 1999 (1^e éd. en français : 1984).
- Arendt, Hannah, « Qu'est-ce que la liberté ? » in P.Lévy, *La crise de la culture*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1972.
- -----, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1966 (1^e éd. en anglais : 1963).
- Aristote, *Ethique à Nicomaque*, livre III, Vrin, Paris, 1959.
- Berlin, Isaiah, *Eloge de la liberté*, Calmann-Lévy, Paris, 1988 (traduit de l'anglais (*Four Essays on Liberty* (1969) par J. Carnaud et J.Lahana).
- Camus, Albert, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1951.
- Cioran, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, Paris, 2011.
- Descartes, René., *Méditations métaphysiques*, Paris, Vrin, 1963 (1^e éd. : 1641) http://fr.wikisource.org/wiki/M%C3%A9ditations_m%C3%A9taphysiques/M%C3%A9ditation_quatri%C3%A8me. Page consultée le 12/09/2012.
- Ezquerro, Milagros (comp.), *Discours et contrainte* (publications de l'Atelier du SAL, Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne (2006-2007), Collection Les Ateliers du Sud, 2008. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Discours-et-contrainte.html> (page consultée le 14/01/2014).
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972.
- -----, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1990 (1^e éd. : 1966).

⁸ Cette partie, en rien exhaustive, n'intègre que quelques ouvrages auxquels nous avons fait référence ou qui ont de près ou de loin enrichi notre réflexion.

- -----, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », in *Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, Paris, 1994, p. 708-717.
- Hatzenberger, Antoine, *La liberté*, Garnier-Flammarion, Paris, 2011.
- Kierkegaard, Søren, *Ou bien... ou bien...*, Gallimard, Paris, 1984 (1^e. éd. : 1843).
- La Boétie, Etienne de, *De la servitude volontaire* http://classiques.uqac.ca/classiques/la_boetie_etienne_de/discours_de_la_servitude/discours_servitude_volontaire.pdf (page consultée le 12/03/2012) (1^e. éd. : 1843).
- Le Tellier, Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2006.
- Letourneau, Alain et B.Leclerc (éds.), *Validités et limites du consensus en éthique*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, 1979.
- Marx, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. <http://classiques.chez-alice.fr/marx/brumaire.pdf> (page consultée le 01/07/2014). (1^e. éd. : 1852).
- Misrahi, Robert, *Qu'est-ce que la liberté ?*, Armand Colin, Paris, 1998.
- Montfrans, Manet van, *Georges Perec, la contrainte du réel*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1991.
- Nancy, Jean-Luc, *L'expérience de la liberté*, Galilée, Paris, 1988.
- Nietzsche, F., *Par-delà bien et mal*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2003 (1^e. éd. : 1886).
- -----, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie générale française, 1963.
- Oulipo, *La littérature potentielle*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1973.
- -----, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1988 (1^e. éd. : 1981).
- Platon, *Timée*. <http://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-Timee.pdf> (page consultée le 12/07/2014).
- Ricoeur, Paul, *Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Du contrat social*, Garnier-Flammarion, Paris, 1993 (1^e. éd. : 1762).
- Sartre, Jean-Paul, « La liberté chez Descartes », in *Situations tome I*, Gallimard, coll. Blanche, 2010 (1^e. éd. : 1947).
- Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, Paris, 1966 (1^e. éd. : 1819).
- -----, *Essai sur le libre arbitre*, Rivages, Paris, 1992. (1^e. éd. française : 1894).
- Valéry, Paul, « Fluctuations sur la liberté », in *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Gallimard, Paris, 1945. (1^e. éd. : 1938). http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/regards_monde_actuel_autres_essais/valery_regards_monde_actuel.doc (page consultée le 03/09/2012).
- Valla, L., *Dialogue sur le libre arbitre* (traduction de J.Chomarat), Vrin, Paris, 1983.

3.2. Le comique et le ludique

- Benayoun, Robert, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, Ballard, Paris, 1977.
- Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012 (1^e. éd. : 1899).
- Blondel, Eric, *Le risible et le dérisoire*, PUF, Paris, 1988.
- Borwicz, Michel, *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1943)*, Idées Gallimard, Paris, 1973.
- Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, J-J.Pauvert, Paris, 1966 (1^e. éd. : 1940).
- Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2012 (1^e. éd. : 1958).
- Capagorry, Juan, *El juego es cosa seria*, Arca, Montevideo, 1979.
- Carse, James P., *Jeux finis, jeux infinis. Le pari métaphysique du joueur*, Seuil, Paris, 1988 (1^e. éd. : *Finite and infinite games*, 1987).
- Cazes, Baptiste, *Le Jeu de Rôle Grandeur Nature en tant qu'œuvre d'art interactive. Etude sémiotique de la construction diégétique en grandeur nature*, Mémoire de Master 2 Art, Université Paris VIII, 2007.
<http://www.fedegn.org/component/phocadownload/category/5-divers?download=272:le-jeu-de-ro-le-grandeur-nature-en-tant-qu-oeuvre-d-art-interactive> (page consultée le 02/05/2014).
- Chapiro, Marc, *L'illusion comique*, Alcan-PUF, Paris, 1940.
- Chion, Michel, *Jacques Tati*, Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », Paris, 1987.
- Defays, J-M., « De la spécificité du discours comique », *Le Français Moderne*, 1966, n°1.
- Depays, Jean-Marc et Laurence Rosier (éds.), *Alphonse Allais, écrivain*, Actes du Premier Colloque International Alphonse Allais, Université de Liège-Wégimont, 9-11 septembre 1996, Librairie A-G.Nizet, Saint Genouph, 1997.
- Duvignaud, Jean, *Le jeu du jeu*, Balland, Paris, 1980.
- Eco, Umberto, « Huizinga y el juego » in *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Buenos Aires, 1988.
- Emelina, Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Sedes, Liège, 1996.
- Escarpit, Robert, *L'Humour*, PUF, coll. Que sais-je ? n° 877, Paris, 1967, 4^e édition.
- Evrard, Franck, *L'humour*, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, Paris, 1996.
- Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2011 (1^e. éd. en allemand : 1905).
- Gâcon, Gérard, *Le Snark est-il un monstre ?*, Cahiers du CELEC n°1, décembre 2010
http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/files/Documents/cahiers_du_celec_1/gerard_gacon.pdf (page consultée le 1/11/2013).

- Gambetta, Aída, « Julio Cortázar *homo ludens* », in *Relaciones*, n°52, p. 78. www.colmich.edu.mx/files/relaciones/052/pdf/Aida%20Gambetta%20N.pdf (page consultée le 22/08/2013).
- Grojnowski, Daniel, *Comiques. D'Alphonse Allais à Charlot*, Presses Universitaires du Septentrion, collection Objets, Lille, 2004.
- Grojnowski, Daniel et B. Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, José Corti, Paris, 1997.
- Henry, Jacqueline, *La Traduction des jeux de mots*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 2011 (1^e. éd. : 1938).
- Janson, Fernand, *Le Comique et l'humour*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1956.
- Jardon, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, De Boeck, Paris, 1988.
- Jaton, Anne Marie, *Queneau. Le pouvoir incendiaire du rire*, Infolio, coll. Illico, s.l., 2009.
- Jourde, Pierre, *Empailler le toréador. L'Incongru dans la littérature française de Ch. Nodier à E. Chevillard*, José Corti, Paris, 1999.
- -----, (introduction et présentation), *L'Incongru dans la littérature et l'art*, Kimé, Paris, 2004.
- Mañach, Jorge, « Indagación del choteo », éd. Libro Cubano, La Habana, 1955. <http://www.revistacaliban.cu/clasico.php?numero=9> (page consultée le 12/02/2013).
- Marret, Sophie, *Lewis Carroll de l'autre côté de la logique*, PUR, Rennes, 1995.
- Morin, Violette, « L'histoire drôle », *Communications* n°8, *L'Analyse structurelle du récit*, Seuil, Paris, 1966.
- Moura, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, PUF, Paris, 2010.
- Noguez, Dominique, « Structure du langage humoristique » in *Revue d'esthétique*, PUF, Tome.22, fascicule I, 1969, p.37-54.
- -----, *L'Arc-en-ciel des humours. Jarry, dada, Vian, etc.*, Hatier, coll. Brèves, Paris, 1991.
- Oppenheim, Alain, « Gevald ! (Présentation) » in Oppenheim, A., *L'humour juif. Anthologie littéraire*, Omnibus, Paris, 2012.
- Picard, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1986.
- Pirandello, Luigi, « Essence, caractères et matière de l'humorisme » in L.Pirandello, *Choix d'essais*, Denoël, Paris, 1968, p.49-103 (1^e. éd. : *L'Umorismo*, 1908).
- Reyes, Alfonso *El libro de las jitanjáforas y otros papeles*, selección, prólogo y notas de Adolfo Castañón, México, Bonilla Artigas Editores, 2010 (Contient plusieurs textes de Reyes sur les Jitanjáforas, publiés à partir de 1930).
- Rosen, Elisheva, *Sur le Grotesque*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1991.
- Sangsue, Daniel, *La parodie*, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, Paris, 1994.

- -----, *Parodie et incongruité*, in, Jourde, Pierre (introduction et présentation), *L'Incongru dans la littérature et l'art*, Kimé, Paris, 2004, p.157-165.
- Smadja, Eric, *Le Rire*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 1992
- Todorov, Tzvetan, « Les jeux de mots » in *Les genres du discours*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1978.

3.3. Études littéraires et culturels

- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université, 1996 (1^e éd. : 1994).
- Amossy, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, Paris, 1991.
- Arencibia, Yolanda, « Pérez Galdós: 'la imagen de la vida (que) es la novela' », *Philologica canariensia*, n° 4-5 (1998-1999), 2000, p. 12-34.
http://repositorio.ulpgc.es/bitstream/10553/3980/1/0234349_00004_0001.pdf (page consultée le 14/07/2014).
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978 (1^e éd. : 1975).
- -----, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984 (1^e éd. : 1979).
- -----, *Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970 (1^e éd. : 1963).
- -----, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970 (1^e éd. : 1965).
- Barrenechea, Ana María, *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, Monte Ávila, Caracas, 1978.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, collections Points n° 10, Paris, 1970.
- -----, *S/Z*, Seuil, collections Points n° 70, Paris, 1970.
- -----, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. Points, Paris, 1972 (1^e éd. : 1953).
- « Roland Barthes par Roland Barthes », *Œuvres Complètes*, IV (1972-1976), Paris, Seuil, 2002.
- Bayard, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, éds.de Minuit, Paris, 1998.
- Bessière, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, coll. L'interrogation philosophique, 2010.
- -----, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, PUF, coll. L'interrogation philosophique, 2001.
- Block de Behar, Lisa, *Análisis de un lenguaje en crisis*, Nuestra Tierra, Montevideo, 1969.
- Bourneuf, Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Etudes littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 77-94. <http://id.erudit.org/iderudit/500113ar> (page consultée le 17/09/2013).
- Boyer, Alain-Michel, *Les paralittératures*, Armand Colin, coll. 128, Paris, 2008.

- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1992.
- Bruneau, Philippe, « Le vêtement » in *Ramage, revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, fascicule 2, 1983, p.139-173.
- Champion, Pierre, « Aux limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité » in http://www.fabula.org/effet/interventions/3.php#_ednref1 (page consultée le 22/07/2013).
- Canvat, Karl, « Pragmatique de la lecture: le cadrage générique », in *Atelier de théorie littéraire : genres et pragmatique de la lecture*. http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture (page consultée le 22/07/2013).
- Charaudeau, Patrick et et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982 (1^e éd. : 1969).
- Chevrel, Yves, *Les études de réception*, in Brunel, Pierre et Y. Chevrel, *Précis de littérature comparée*, PUF, Paris, 1989, p.177-214.
- Clément, Jean, Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle (in Balpe J.-P., Lelu A., Saleh I. (coords.), *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Hermès, Paris, 1995).
- Compagnon, Antoine, « Brisacier ou la suspension d'incrédulité ». <http://www.fabula.org/forum/colloque99/222.php> (page consultée le 22/07/2013).
- -----, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1977.
- Cortázar, Julio, « Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar » in Collazos, Oscar, Julio Cortázar et Mario Vargas Llosa. *Literatura en La revolución y Revolución en la literatura*, Siglo XXI, México, 1970.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Le livre de poche (Biblio essais n° 4098), Paris, 2010 (1^e éd. en italien : 1985).
- -----, *Les limites de l'interprétation*. Le livre de poche (Biblio essais, n° 4192), Paris, 1992.
- -----, *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1962.
- Escola, Marc, « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive ». http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive (page consultée le 12/10/2013).
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1999 (1^e éd. : 1996).
- Ezquerro, Milagros, « Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne », in Besse, María Graciete et Michel Ralle (éd.), *Les Grands Récits, Miroirs Brisés ?*, Indigo & Côté Femmes, Paris, 2010.
- Ezquerro, Milagros (dir.), *L'hybride - Lo híbrido*, Indigo & côté femmes, collection Les Ateliers du Sal, Paris, 2005.

http://www.indigo-cf.com/pf302183/f/livre.php?livre_id=269 (page consultée le 12/07/2013).

- ----- (dir.), *Le texte et ses liens I - El texto y sus vínculos I*, textes réunis par Julien Roger, Indigo & côté femmes, collection "les Ateliers du Sal", Paris, 2006. http://www.indigo-cf.com/pf302183/f/livre.php?livre_id=284 (page consultée le 14/09/2013).
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979.
- -----, *Seuils*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1987.
- -----, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1982.
- Genette, Gérard, et T. Todorov (coord.), *Théorie des genres*, Seuil, coll. Points, Paris, 1986.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Barthes, Roland. et al. *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points n° 78, Paris, 1977 (1^e éd. : 1972).
- -----, « Un discours contraint », in *Poétique*, n°16, Seuil, Paris, 1973.
- -----, *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993.
- Harss, Luis. et B. Dohmann, *Los Nuestrós*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- Hénault, Anne, *Narratologie, sémiotique générale*, PUF, Paris, 1983.
- Hutcheon, Linda, « Ironie et parodie », *Poétique* n°36, Seuil, Paris, 1978.
- -----, « Ironie, satire, parodie », *Poétique* n°46, Seuil, Paris, 1981.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », Liège, 1985 (1^e éd. : 1976).
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1978 (1^e éd. : 1970).
- Jouve, Vincent, *La lecture*, Hachette, coll. Contours littéraires, Paris, 1993.
- -----, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2010 (1^e éd. : 1997).
- Kermode, Frank, *The Sense of Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York, 1967.
- Kremer Nathalie « Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle », www.fabula.org/atelier.php?Vraisemblance_et_representation#_ftn58 (page consultée le 28 octobre 2013).
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Gallimard, Folio, Paris, 2006 (1^e éd. : 1986).
- Larivaille, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974.
- Lebrun, Caroline, « Fonctions métaphorique et métonymique du vêtement », *Adolescence*, n°53, 03/2005, p. 613-626. www.cairn.info/revue-adolescence-2005-3-page-613.htm. (page consultée le 15/03/2014).
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1975.

- Lits, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, CEFAL, Liège, 1999.
- Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.
- Lukács, György, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989 (1^e éd. : 1916).
- Marchese, Angelo et Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1997 (1^e éd. : 1978).
- Montalbetti, Christine et Nathalie Piegay-Gros, *La digression dans le récit*, Bertrand Lacoste, Paris, 1994.
- Mouralis, Bernard, *Les contre-littératures*, Hermann, coll. Fictions pensantes, Paris, 2011 (1^e éd. : 1975).
- Pageaux, Daniel-Henri, *Les ailes des mots. Critique littéraire et poétique de la création*, L'Harmattan, Paris, 1994.
- Paz Soldán, Edmundo, « Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana », in Eduardo Becerra (compilation et préface), *Desafíos de la ficción, Cuadernos de América sin nombre n°7* (Universidad de Alicante), Murcia, 2002, p.58-67. <http://www.cervantesvirtual.com> (page consultée le 14/08/2014).
- Peiron, Joanna, « La postmodernité et la théorie littéraire ». http://www.up.univ-mrs.fr/cies/regards_croisés/texte_joanna.html (page consultée le 12/04/2012).
- Picard, Michel (éd.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims, Klincksieck, Langres, 1994.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Anagrama, coll. Narrativas hispánicas, Barcelone, 2005.
- Pruvost, Jean et Jean-François Sablayrolles, *Les néologismes*, Que sais-je, PUF, Paris, 2012.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo, « Du texte et de l'hypertexte : quelques concepts fondamentaux », in *Le texte et ses liens I - El texto y sus vínculos I*, sous la direction de Milagros Ezquerro, textes réunis par Julien Roger, Indigo & côté femmes, collection « Les Ateliers du Sal », Paris, 2006. http://www.indigo-cf.com/pf302183/f/livre.php?livre_id=284 (page consultée le 03/05/2013).
- Riffaterre, Michel, *La production du texte*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979.
- Rorty, Richard, *Contingence, ironie et solidarité*, Armand Colin, Paris, 1993.
- Rousseau, Nicolas, *Diderot : l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, Honoré Champion, coll. Les dix-huitièmes siècles, Paris, 1997.
- Sorlin, Sandrine, « La langue philosophique de John Wilkins (1614-1672) : langage universel ou utopie linguistique ? », *Études Épistémè*, n° 12 (hiver 2007), p. 129. <http://revue.etudes-episteme.org/?-12-2007-> (page consultée le 14/07/2013).
- Soubeyroux, Jacques (introduction et coordination), *Lieux dits*, Cahiers du GRIAS n°1, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1983.
- Thérien, Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990.
- Todorov, Tzvetan, « L'origine des genres », in *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.

- -----, «Introduction», in: *Communications* 11, Paris, 1968.
- Tomachevski, Boris, *Thématique*, in T.Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelone, 1990.
- Wagner, Frank, « Ni début, ni fin ? (Sur le traitement des « points stratégiques » dans les écritures néo-romanesques) », *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma. <http://www.fabula.org/colloques/document761.php> (page consultée le 3/11/2013).
- Wilmet, Marc, « Arbitraire du signe et nom propre », in *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 1988, Volume 7, pp. 833-842.
- http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cehm_0180-9997_1988_sup_7_1_2173 (page consultée le 18/07/2013).

3.4. Uruguay : études littéraires, culturels et historiques

- Achugar, Hugo, « ¿Comme il faut ? Sobre lo raro y sus múltiples puertas », *Cahiers de LI.RI.CO* n°5, 2010. <http://lirico.revues.org/376> (page consultée le 05/05/2014).
- Aínsa, Fernando, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2002.
- Bardanca, Héctor, *Polaroid. Crítica de la cabeza uruguaya*, Yoea, Montevideo, 1994.
- Becerra, Eduardo, « Narración y zapeo : Tajos de Rafael Courtoisie », in E.Ramos Izquierdo et Marie-Alexandra Barataud, *Les espaces des écritures hispaniques et hispano-américaines au XXIe siècle*, Université de Limoges, Limoges, 2012, p.213-220.
- Benavídez, Washington, « La Generación de la Resistencia », in Brovetto, Jorge et Miguel Rojas Mix (éds.), *Uruguay. Sociedad, política y cultura. De la restauración democrática a la integración regional*, CEXECI, coll. ExtremAmérica, España, 1998, p. 43-60.
- Benedetti, Mario, *Letras de emergencia*, Nueva Imagen, México, 1977.
- Brando, Oscar, « La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997) », *Papeles de Montevideo* n°2, octobre de 1997, p. 11-33.
- Brovetto, Jorge et Miguel Rojas Mix (éds.), *Uruguay. Sociedad, política y cultura. De la restauración democrática a la integración regional*, CEXECI, coll. ExtremAmérica, España, 1998.
- Caetano, Gerardo et José Rilla, *Breve historia de la dictadura uruguaya*, Banda Oriental/Claeh, Montevideo, 1991.
- Courtoisie, Rafael, « Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, transmediática », in Eduardo Becerra (compilation et préface), *Desafíos de la ficción, Cuadernos de América sin nombre n°7 (Universidad de Alicante)*, Murcia, 2002, p.68-77. Disponible in <http://www.cervantesvirtual.com> (page consultée le 29/01/2014).
- Giraldi Dei-Cas, Norah, *Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir*. [Ce texte, qui constitue une base de réflexion pour un projet de

recherche, a été remanié et publié avec le même titre in *Revista Nossa America*, n° 6, août-décembre 2006, p. 115-139. Il est consultable en ligne : <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2598/3/115-139.pdf>, page consultée le 2 février 2014].

- Idmhand, Fatiha, « L'écriture ludique de Mario Levrero », *Le jeu. Ordre et Liberté*, Almoreal/ éd. Cénomane, Le Mans, 2014.
- Litvan, Valentina et Javier Uriarte (coord.), « Raros uruguayos. Nuevas miradas », *Cuadernos Lírico*, n°5, 2010. <http://lirico.revues.org/79> (page consultée le 05/05/2014).
- Martins, Carlos A., *Música popular uruguaya. 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*, Ediciones de la Banda Oriental / CLAE, collection Argumentos, Montevideo, 1986.
- Meo-Zilio, Giovanni, « Italianismos generales en el español rioplatense », *Thesaurus*, (bulletin de l'Institut Caro y Cuervo), Tome 20, n°1. http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/20/TH_20_001_072_0.pdf. (page consultée le 12/07/2013).
- Oreggioni, Alberto (coord.), *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* (2 vol.), Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2001.
- Rama, Ángel, *Aquí. Cien años de raros*, Arca, Montevideo, 1966.
- -----, *La generación crítica. 1939-1969*, Arca, Montevideo, 1972.
- Raviolo, Heber et Pablo Rocca, *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea, Tomo II : Una literatura en movimiento (Poesía, Teatro y otros géneros)*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1997.
- Rivera, Jorge B., « Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia », in Raviolo, Heber et Pablo Rocca, *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea, Tomo I : La narrativa del Medio Siglo*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1996, p.41-67.
- Verani, Hugo J., *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Trilce, Montevideo, 1996.

4. Œuvres consultées

4.1. Œuvres littéraires

- Allais, Alphonse, *Œuvres anthumes*, François Caradec (éd.), R.Laffont, collection Bouquins, Paris, 1989.
- -----, *Œuvres posthumes*, François Caradec (éd.), R.Laffont, collection Bouquins, Paris, 1990.
- -----, *La logique mène à tout. Les 150 meilleurs contes, choix établi par François Caradec*, Pierre Horay éditeur, Paris, 1976.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Minuit, Paris, 1970 (1e. éd. : 1953).

- -----, *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*, Minuit, Paris, 1963.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957.
- -----, « El laberinto », in *Atlas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
- -----, « Del rigor en la ciencia » in *El Hacedor, Obras Completas*, vol. 2, Emecé, Barcelona, 1996.
- -----, El idioma analítico de John Wilkins in *Prosa completa*, Vol 2, Bruguera España, 1980.
- Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Gallimard, Folio SF, Paris, 2002 (1e. éd.: 1953).
- Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, Barcelone, 1995 (1e. éd. : 1967).
- Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver, un voyageur*, Seuil, Paris, 1981 (1e éd. en italien : 1979).
- Carpentier, Alejo, *El Recurso del método*, Siglo XXI, México, 1984 (1e. éd. : 1974).
- Carroll, Lewis, *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits* (avec neuf illustrations de Henry Holiday), eBooks@Adelaide, 2007. <http://www.snarkdown.de/snarkhunt> (page consultée le 01/11/2013).
- -----, *Tout Alice*, Garnier Flammarion, Paris, 2012.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Seix Barral, Buenos Aires, 1985 (1^e. éd. :1963).
- -----, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1967.
- -----, *Ultimo round*, Siglo XXI, México, 1969.
- -----, *Historias de cronopios y de famas*, Minotauro, Buenos Aires, 1970 (1e. éd. : 1962).
- -----, *Salvo el crepúsculo*, Alfaguara, Madrid, 1984.
- Dick, Philip K., *Los clanes de la luna alfana*, (traduction de Francisco Arellano), Miraguano, coll. Futurópolis, n°25, Madrid, 1990.(1^e. éd. en anglais : 1963).
- Diderot, Denis, *Le Neveu de Rameau et autres textes*, Le Livre de Poche, Paris, 2002.
- -----, *Jacques le Fataliste et son maître*, Gallimard, Folio Classique, Paris, 2006.
- Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna*, Archivos, Madrid, 1993 (1^e. éd. : 1967).
- Grombowicz, Witold, *Ferdydurke* (traduit par Georges Sédir), Gallimard, Folio, 1998 (1e. éd. en polonais: 1937).
- Hernández, Felisberto, *Obras completas*, Siglo XXI, Mexico, 2008.
- Homero, *La Ilíada*, Gredos, Madrid, 1996.
- Ionesco, Eugène, *La Cantatrice Chauve in Théâtre*, T. I, Gallimard, Paris, 1954.
- Jarry, Alfred, *Tout Ubu*, Le livre de poche, Paris, Presses de la Cité, 1988.
- -----, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll. Pataphysicien. Roman néo-scientifique. Suivi de Spéculations*, E. Fasquelle éditeur, Paris, 1911. http://upload.wikimedia.org/wikisource/fr/b/b1/Jarry_Faustroll_1911.pdf (page consultée le 03/01/2013).

- Kafka, Franz, *Le procès*.
http://www.ebooksgratuits.com/html/kafka_le_proces.html#_Toc131324506 (page consultée le 14/09/2013) (1e. éd. : 1925).
- Kundera, Milan, *La plaisanterie*, Gallimard, Paris, 1979.
- Lautréamont, *Œuvres complètes (Les Chants de Maldoror. Poésies)*, Garnier Flammarion, Paris, 1969.
- Mabanckou, Alain, *Verre cassé*, Seuil, Paris, 2005.
- -----, *Mémoires de porc-épic*, Seuil, Paris, 2006.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena . Sentencias, Donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936.
- Paternain, Alejandro, *Crónica del descubrimiento*, Lectores de Banda Oriental, Montevideo, 1980.
- Perec, Georges, *La disparition*, Gallimard, coll. L'Imaginaire, Paris, 1989.
- -----, *La vie mode d'emploi*, Le livre de poche, Paris, 2001 (1e . éd. : 1978).
- Poe, Edgar Allan, *The Black Cat*.
http://archive.org/stream/TheBlackCat_339/TheBlackCatByEdgarAllanPoe_djvu.txt (page consultée le 04/03/2013).
- Prévert, Jacques, *Paroles*, Gallimard, Paris, 1988.
- Queneau, *Exercices de Style*, Folio, Paris, 1995 (1e. éd. : 1956).
- Renard, Jules, *Histoires naturelles*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.
- Suárez, Julio E. [pseudonymes JESS et « Peloduro »], *Comentarios internacionales del pulga*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1967.
- Tzara, Tristan, *Dada* (réimpression critique), Université de Nice, Nice, 1976.

4.2. Œuvres cinématographiques

- Buñuel, Luis, *La voie lactée* (1969).
- -----, *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972).
- -----, *Le fantôme de la liberté* (1974).
- González Iñárritu, Alejandro, *Babel* (2006).
- Jonze, Spike, *Dans la peau de John Malkovitch* (1999).
- Kaurismäki, Aki, *L'Homme sans passé* (2002).
- Keaton, Buster, *Steamboat Bill Jr.* (1928).

5. Divers

- *Apostrophes* [Émission de Bernard Pivot du 26 décembre 1986 sur Antenne2]. Extrait en ligne sur <http://www.ina.fr/video/I05057091> (page consultée le 12/07/2014).
- Asociación Argentina de Agencias de Viajes y Turismo. <http://aaavyt.org.ar/adm/menu-noticias/247-perfil-se-duplica-el-turismo-argentino-en-miami.html> (page consultée le 5 mai 2014).
- Cuarteto de Nos, « Hoy estoy raro » (chanson, paroles et musique de Roberto Musso), *in Raro*, EMI, 2006.
- *Días de Gin* [blog]. <http://vilipendioysedicion.blogspot.fr/search?q=Leo+Masliah> (page consultée le 9/07/2014).
- « El Nunca Más de los militares », *Página12*, 26/3/2009. <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-122131-2009-03-26.html> (page consultée le 14 janvier 2014).
- *Fundación Konex* [site officiel], <http://www.fundacionkonex.com.ar/premios1994-Letras> (page consultée le 6/03/2014).
- Haberkorn, Leonardo [blog du journaliste uruguayen]. <http://leonardohaberkorn.blogspot.fr>.
- Luthiers (Les), *Mastropiero que nunca* (Disque vinyle) (1979).
- Masliah, Leo, « Leo Masliah en concierto » [enregistrement d'un spectacle de Masliah]. <http://www.youtube.com/watch?v=qzYD38cDaJY> (page consultée le 22/10/2013).

Table des matières

Introduction	5
I : Le chant(ier) de la liberté	13
1. Liberté(s) et contrainte(s)	15
2. Leo Masliah, la vie e(s)t l'œuvre	20
2.1. Leo Masliah ou l'angle mort de la littérature du Río de la Plata.....	23
2.2. Raro	28
3. Liberté et contrainte dans les œuvres non romanesques	30
3.1. Liberté et contraintes dans les chansons	31
3.2. La prose non romanesque : épreuve combinée en nage livre.....	36
4. Le corpus	38
II : Des romans dégen(e)rés ?	45
1. Approche paratextuelle.....	47
1.1. La quatrième de couverture	47
1.2. Les titres	49
2. La recette romanesque et ses ingrédients	53
2.1. Quel récit pour quel roman ?.....	54
3. Les romans de Masliah, le réalisme et les esthétiques non réalistes	62
3.1. Liens avec l'esthétique non-réaliste	63
3.2. Liens avec l'esthétique réaliste	73
3.2.1. La vraisemblance à l'épreuve des romans.....	75
3.2.2. Le texte e(s)t le monde	77
3.2.3. <i>Mimétisme</i>	80
3.2.4. Les descriptions déréalisantes	83
3.2.5. Causes et motivations.....	86
4. Pour en finir (une bonne fois pour toutes ?) avec le réalisme	88
III : Le roman en pièces détachées	91
1. Voix narratives : <i>dimes y directes</i>	93
1.1. L'omniscience n'est plus ce qu'elle était	94
1.2. Quand le personnage se met à raconter	98
1.2.1. Le narrateur d' <i>Estatutos</i> ou l'anti-Funes.....	98
1.2.2. Le narrateur de <i>Mentirillas</i> ou <i>La vie est mensonge</i>	105
1.2.3. Dans les méandres de la création : le narrateur de <i>El lado oscuro de la pelvis</i> ...	109
1.3. Errances narratives	114

2. Moulages et démolages du personnage	118
2.1. Nom d'un chien !	119
2.2. L'exercice de la description	127
2.2.1. Le physique d(u)rôle	132
2.2.2. L'habit ne fait pas le moine	137
3. Liberté et contrainte dans l'espace et dans le temps	144
3.1. La fabrication des espaces	146
3.2. Contre(-)temps	161
3.3. Conclusion : Vie et mort (dans et) des espaces	167
IV : Stratégies libertaires.....	171
1. Les stratégies du (tragi-)comique	173
1.1. Les romans de Leo Masliah à l'épreuve de la « trinité comique »	177
1.1.1. Anomalies et anormalités diégétiques	177
1.1.2. Anomalies au niveau de l'expression	182
1.2. Eloge de l'écar(t)rissage	187
2. Les stratégies ludiques : les jeux (ne) sont (jamais) faits	198
2.1. Les jeux des personnages	200
2.2. Des jeux oLé olé	205
3. Stratégies textuelles	215
3.1. Le leoulipienisme ou les jeux de la contrainte libératrice	215
3.2. Intertextualités	223
V : De l'écriture à la lecture et vice versa	231
1. En lisant, en s'enlisant	233
1.1. À perte d'horizon	233
1.2. Lector in <i>fabula rasa</i>	237
1.3. Le pacte de lecture ou le contrat de défiance	239
1.4. Cuanto más leo más me lí(h)	246
2. <i>Libretos</i> ou les pièges de la lecture	248
2.1. Aspects paratextuels	251
2.2. Le flou spatio-temporel	256
2.3. Des êtres de papier	258
2.3.1. Les noms (im)propres	258
2.3.2. Le degré zéro de la description	260
2.4. Les scripts	260
2.4.1. Nature des scripts	265
2.4.2. Omniprésence du script	271
2.4.3. Le personnage face à son script	272
2.5. Et la liberté dans tout ça ?	275
Conclusion	281
Bibliographie	293