



HAL
open science

Etrangeté et étrangèreté dans l'oeuvre de Sergio Chejfec

Benoît Coquil

► **To cite this version:**

Benoît Coquil. Etrangeté et étrangèreté dans l'oeuvre de Sergio Chejfec. Littératures. Université Paris-Est, 2017. Français. NNT : 2017PESC0054 . tel-02409745

HAL Id: tel-02409745

<https://theses.hal.science/tel-02409745>

Submitted on 13 Dec 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.

UNIVERSITÉ ———
— PARIS-EST

École doctorale Cultures et Sociétés

Équipe d'accueil : IMAGER (EA 3958)

Thèse préparée en vue d'obtenir le grade de Docteur

Discipline : Littérature latino-américaine

Benoît Coquil

Étrangeté et étrangèreté
dans l'œuvre de Sergio Chejfec

Sous la direction de Graciela Villanueva

Thèse soutenue publiquement le 27 novembre 2017

devant le jury composé de :

Sergio Delgado, Maître de conférences à l'Université de Paris Est-Créteil

Erich Fisbach, Professeur à l'Université d'Angers

Alejandra Laera, Professeure à l'Université de Buenos Aires

Caroline Lepage, Professeure à l'Université de Paris Nanterre

Julio Premat, Professeur à l'Université de Paris 8

Graciela Villanueva, Professeure à l'Université de Paris Est-Créteil

Étrangeté et étrangèreté dans l'œuvre de Sergio Chejfec

RÉSUMÉ

Mots-clés : Sergio Chejfec – *Unheimliche* – littérature post-dictatoriale – paratopie
marginalité – errance – *ostranenie* – post-mémoire – identité juive

L'œuvre de Sergio Chejfec (Buenos Aires, 1956), composée de romans et de nouvelles, de nombreux essais et de deux recueils poétiques, figure parmi les propositions les plus singulières de la littérature argentine contemporaine. Entamée à la fin des années 1980, dans le contexte d'intense questionnement sur les moyens et les fins de la littérature nationale qui caractérise la période post-dictatoriale, cette œuvre se poursuit encore aujourd'hui, désormais depuis New York. L'analyse transversale de l'œuvre que nous proposons par la présente thèse s'appuie sur un corpus primaire de sept romans et s'organise autour des notions d'étrangeté et d'étrangèreté.

La première partie s'attache à montrer que les altérations qui viennent semer le trouble dans la relation du sujet au réel ont partie liée avec la disparition de l'*alter ego*, qu'elles peuvent se concevoir à la lumière de la notion freudienne d'*Unheimliche* (« l'étrange familier »), et que s'y articule notamment la figure spectrale, en lien avec un passé – intime ou national – qui ne passe pas.

L'étrangèreté géographique, sujet de la deuxième et la troisième partie, est définie comme une impossible territorialisation et se manifeste par les motifs récurrents de la marge et de l'errance. Au *leitmotiv* marginal – lieux périphériques, personnages paratopiques – s'associe également une figure d'auteur instable dans le champ littéraire argentin. Le motif de l'errance, quant à lui, réactive à la fois le mythe du peuple juif errant, par lequel l'auteur se réapproprie ses origines, et le *topos* littéraire argentin du « désert ». L'errance, enfin, est aussi celle du lecteur, que Chejfec ne cesse de désorienter par un ensemble de procédés d'« étrangisation » (*ostranenie*) de la forme de ses textes.

C'est enfin l'étrangèreté à soi et le brouillage des identités qui nous occupera dans un quatrième temps : il s'agira d'analyser la déconstruction du personnage romanesque, mais aussi les phénomènes de dédoublements, d'aliénations ou d'hybridités des sujets qui sont à l'œuvre chez Chejfec. Les figures troublées de l'auteur, la question de la filiation et des origines ainsi que le rapport d'étrangèreté à la langue seront par la suite les axes principaux de cette dernière partie.

Strangeness and Strangerness in Sergio Chejfec's works

ABSTRACT

Keywords : Sergio Chejfec – uncanny – post-dictatorship literature – ‘paratopia’ – wandering – marginality – *ostranenie* – post-memory – Jewish identity

Sergio Chejfec was born in Buenos Aires, in 1956, and wrote novels, short stories, numerous essays and two collections of poems. His work is listed among the most unusual propositions in contemporary Argentine literature. Sergio Chejfec started writing at the end of the 1980s, in a context of intense questioning of the means and ends of the national literature which characterizes the post-dictatorship period, and now goes on with his work from New York City. This thesis intends to offer a cross-disciplinary analysis, relies on a corpus of seven novels, and is organized around the notions of strangeness and strangerness.

The first part endeavors to show that the distortions that trigger a troublesome relationship between the subject and the world are hand in glove with the disappearance of the *alter ego*; that they can be conceived of in the light of the Freudian notion of the uncanny (*das Unheimliche*); and that they articulate a spectral figure that is linked with either an intimate or national past, and yet does not pass.

Geographical strangerness is the main focus of the second part and is defined as impossible territorializing. It expresses itself in the recurrent motifs of margin and wandering. The marginal *leitmotiv* – peripheral places, paratopical characters – is also articulated with the figure of an author who remains on the fringe of the Argentine literary circle. As for the motif of wandering, it reactivates both the myth of the Wandering Jew, through whom the author takes back his origins, and the Argentine literary *topos* of the “desert.” At last, wandering is that of the reader, whom Chejfec tries to disorientate through a series of processes that “enstrate” (*ostranenie*) the form of the texts.

The fourth part concentrates on strangerness and the blurring of identities. It analyses the deconstruction of the novelistic character, and the phenomena of splitting, alienating and hybridizing the subjects in Chejfec's work. The troubled figures of the author, the question of filiation and of origins and strangerness to language are the main threads of this last part.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu Graciela Villanueva pour sa confiance, sa disponibilité et ses conseils tout au long de ces trois années, ainsi que pour l'atmosphère amicale et propice aux échanges de savoirs qu'elle a su installer parmi ses doctorants.

Mes remerciements vont également aux professeurs et aux chercheurs qui m'ont aidé à avancer dans ce travail grâce à leurs conseils précieux et leurs livres introuvables, et tout particulièrement à Annick Louis et Sergio Delgado.

À Michel Lafon, qui m'a le premier encouragé à me lancer dans la recherche. Je lui dois par ailleurs de mémorables rencontres littéraires à Buenos Aires, qui ont beaucoup compté par la suite. Cette thèse, où Borges apparaît en filigrane, est aussi une façon de lui rendre hommage.

À Sergio Chejfec, qui a accepté avec bienveillance de voir son œuvre faire l'objet d'une thèse et de me confier ses mots autour d'un café place Saint-Sulpice.

À Anne, Morgane et Paula pour leurs relectures attentives ; à Yves pour sa traduction.

À mes amis, voisins de bibliothèque d'un jour ou de toujours et voisins de palier, qui m'ont joyeusement accompagné pendant ces années de travail, et en particulier à Anne, Axel, Laura, Lucie, Mathilde, Morgane, Paula et Yves.

À mes parents pour leur soutien constant et pour l'amour des mots.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE - UN RAPPORT D'ÉTRANGETÉ AU RÉEL	37
Ouverture.....	39
Chapitre I - Altérations du réel.....	45
1. L'autre disparu	45
Deux récits de la disparition	48
L'absence comme cause d'une déréalisation du réel urbain	52
La disparition en butée contre la pensée	54
2. « Étrange familial » et spectralité.....	57
Retour de l' <i>Unheimliche</i> freudien	57
Persistance des spectres.....	64
Photographie et revenance.....	72
Spectres argentins.....	79
3. Simulacres	81
Un imaginaire théâtral.....	83
Le simulacre comme signe d'une époque dans <i>El aire</i>	90
Chapitre II - La défaite des savoirs	99
1. Plasticités du temps et de l'espace	99
<i>El llamado de la especie</i> ou le temps incommensurable	99
<i>El aire</i> ou l'ingénieur en déroute.....	104
<i>In aqua scribere</i>	111
Mélancolie et crise du savoir.....	118
2. Limites du langage.....	123
Les mots volatils	126
La langue anachronique.....	129
La « graphie pour rien ».....	132
La littérature contre la trace.....	133

DEUXIÈME PARTIE - ÉTRANGÈRETÉS GÉOGRAPHIQUES : LA MARGE 143

Chapitre I - Géographie des marges 145

1. Introduction : quelques aspects de la représentation de l'espace chez Sergio Chejfec
146
Confusion des références 148
La carte et le territoire 155
Toponymie 161
2. Espaces marginaux 165
Périphéries urbaines 165
Espaces de l'entre-deux 170
L'espace national comme marge 175
3. Les faubourgs et la pampa : relectures de Borges et Martínez Estrada 178
Faubourgs borgésiens 178
Reprographie de la pampa 185

Chapitre II - Personnages en marge et paratopie de l'écrivain 203

1. Personnages de l'entre-deux 204
2. Samich, poète suburbain 210
3. Paratopie et image d'auteur de Sergio Chejfec 217
Quelques « embrayeurs » de paratopie 222
Les textes critiques de Chejfec : un intérêt pour les marges littéraires 225
Les entretiens : une image d'auteur en marge 230
Chejfec objet de la critique : un auteur insaisissable ? 236

TROISIÈME PARTIE - ÉTRANGÈRETÉS GÉOGRAPHIQUES : L'ERRANCE 241

Chapitre I - Personnages en mouvement : du flâneur aux vagabonds 243

1. Le « protagoniste de la déception » ou le flâneur désenchanté dans *Mis dos mundos*
245
Topoi de la promenade 248
Crise de l'expérience moderniste 253
2. Espace lisse et déterritorialisation dans *Los planetas* 255
Espace lisse et espace strié 257
Identités fluctuantes 261

3.	La double origine de l'errance	272
	Le peuple juif en errance	273
	Une marque de l'argentinité.....	276
4.	Mobilité spatiale, mobilité temporelle.....	280
Chapitre II - Une poétique de l'errance : « effets de dérive » dans l'écriture		285
1.	L'énonciation incertaine	286
	Des phrases entrecoupées	286
	Délinéarisation et ramification du sens.....	293
	Autocorrection	295
	Concessions au lecteur.....	301
2.	S'égarer, stagner, tourner en boucle : la narration erratique.....	303
	Narrateurs instables	304
	Digressions.....	307
	Charges descriptives	313
	Ressassements.....	320
3.	L'hybridité générique.....	331
	Indéterminations génériques	331
	Entre fiction et non-fiction.....	335
	De l'essai à la poésie via la narration	337
QUATRIÈME PARTIE - L'ÉTRANGÈRETÉ À SOI : TROUBLES DANS L'IDENTITÉ.....		345
Chapitre I - Identités vacillantes.....		353
1.	La déconstruction du personnage	353
	Le personnage comme artefact.....	353
	Le soupçon en héritage.....	356
	Jeux onomastiques.....	359
2.	Inconstance des identités	363
	Identiques à autrui : réversibilités des rôles	364
	Effacements identitaires.....	368
	Étrangers à eux-mêmes : aliénations	370
	Animalités	376
Chapitre II - L'identité auctoriale en crise		383
1.	Le « poète standard »	387

2. L'écrivain raté	390
3. Le poète « carente de Letra »	393
4. L'imposteur	396
5. Le « non-écrivain » ?.....	402
Chapitre III - Filiations problématiques : l'identité à l'épreuve de la transmission	409
1. Figures d'orphelins.....	411
Une génération sans « pères » ?.....	411
Orphelins de papier	415
2. <i>Lenta biografía</i> : la quête des origines et l'autobiographie diffractée	419
Un récit post-mémoriel.....	421
La fiction à la rescousse	423
L'anamnèse comme travail d'imagination	424
Du récit collectif au roman solitaire	428
Une culture en déshérence	431
3. Un nom à soi	433
Nom propre, nom étranger.....	434
<i>Mutato nomine</i>	437
Au nom du père.....	439
Chapitre IV - « Étranger dans sa propre langue »	445
1. L'appartenance « intermittente »	446
Le père sans voix.....	446
Langue de l'immigrant et langue du lettré.....	448
Du yiddish dans l'espagnol	451
Une « littérature mineure » <i>rioplatense</i>	452
2. Un en deçà de la langue	457
« L'appel de l'espèce »	459
Glossolalie et « infralangue »	461
CONCLUSION	465
BIBLIOGRAPHIE.....	479
ANNEXES.....	509
INDEX.....	520

INTRODUCTION

Dans le champ des lettres argentines actuelles, peu d'œuvres déroutent autant que celle de Sergio Chejfec. Son univers romanesque, peuplé de marcheurs et de vagabonds en tous genres, semble agencé de telle sorte qu'il dérègle sans cesse la boussole du lecteur. Loin de la profusion de décors et d'êtres fantaisistes du répertoire de César Aira – dont Chejfec a d'ailleurs fait lui-même partie, comme protagoniste de *El volante* –, il est plutôt question ici de villes sans noms aux contours flous, de personnages dont les identités fluctuent, d'étendues propices à l'errance.

L'impression première est sans doute celle d'une aridité, d'un minimalisme de l'univers romanesque, en même temps que celle d'une écriture « serpentine », au rythme capricieux, qui s'attache à suivre les ondolements de la pensée. De nombreux critiques ont insisté sur l'opacité qui se dégage à la lecture de Chejfec, sur un certain hermétisme à l'œuvre dans ses textes. L'écrivain Damián Tabarovsky y voit « une des œuvres les plus radicales, sagaces, complexes et érudites de la littérature argentine contemporaine »¹. C'est que cette résistance du sens n'est pas à concevoir ici comme une hostilité au lecteur ou une autosuffisance de la lettre, mais bien comme un appel au déchiffrement, dès lors que l'œuvre offre ses propres clefs de compréhension. Non pas une œuvre opaque, donc, mais une œuvre certes *étrange*, dans laquelle la question de *l'étranger* est permanente : en ce qu'elle donne à lire un rapport désarticulé du sujet au monde, de multiples situations de désappartenance géographique et de discontinuités identitaires, l'écriture de Chejfec est celle de toutes les disjonctions.

C'est que l'ensemble littéraire que Sergio Chejfec bâtit désormais depuis plus de vingt ans semble faire système, dévoilant peu à peu ses *leitmotive* et ses échos internes, en somme ses possibles pistes d'interprétation. Œuvre érudite, qui plus est, si l'on en croit Tabarovsky : en effet, une partie de l'examen de la production de Chejfec se joue sans doute dans la lecture de son intertextualité. Œuvre réflexive, enfin, puisque l'auteur n'a cessé d'éclairer ses intentions et ses processus d'écriture par son intense activité journalistique et

¹ « Una de las obras más radicales, agudas, complejas y eruditas de la literatura argentina contemporánea ». Cette citation est tirée du dossier de presse constitué par les éditions Alfaguara pour la publication de *La experiencia dramática*.

critique. En effet, Sergio Chejfec, suivant en cela une tradition qui traverse la littérature argentine, s'illustre autant comme essayiste et critique littéraire que comme écrivain. C'est d'ailleurs dans la critique qu'a débuté sa pratique d'écriture. En effet, après des études de lettres à l'Université de Buenos Aires ainsi qu'au sein des « groupes d'étude » réprimés par la dictature – notamment celui formé autour de Beatriz Sarlo²–, Sergio Chejfec apparaît sur la scène littéraire au début des années 1980 en tant que critique dans les revues *Fin de siglo* et *Pie de página*³. Il intègre ensuite la rédaction du supplément culturel du journal *Tiempo Argentino*. C'est également à cette époque que Beatriz Sarlo l'invite à collaborer pour sa revue *Punto de Vista*. Né en 1956, il achève à l'âge de 30 ans son premier roman, *Lenta biografía*, qu'il publie quatre ans plus tard, en 1990. Cette même année, il quitte l'Argentine pour s'installer à Caracas, où il dirige la revue *Nueva Sociedad*, qui traite de questions politiques, culturelles et sociales. Depuis 2005, il vit à New York où il donne à l'université des cours d'écriture créative de fiction et de non-fiction en espagnol.

Contexte d'émergence : les années 1980

Afin d'esquisser à grands traits la démarche et les formes de l'écriture de Sergio Chejfec, il importe ici de revenir quelques décennies en arrière et de présenter brièvement le contexte d'émergence de son œuvre. Les années 1980 sont en effet une période d'intense questionnement sur les moyens et les fins de la littérature argentine. Le retour à la démocratie en 1983 donne lieu à un profond travail de mémoire de la part des survivants de la dictature et des proches des disparus, qui peuvent enfin témoigner des exactions menées par le régime militaire. De nombreux auteurs investissent le genre narratif pour entreprendre cette douloureuse anamnèse. Beatriz Sarlo a souligné dans *Tiempo pasado*⁴ la recrudescence du récit de témoignage et, de façon plus générale, des écrits de non-fiction en Argentine dans les années qui succèdent à la dictature. De plus, la vogue du roman

² Mariano SISKIND, « Entrevista a Sergio Chejfec », *Hispanérica*, n°100, University of Maryland, avril 2005, p. 37

³ Norberto GUGLIOTELLA & María Fernanda PAMPÍN, « Sergio Chejfec », Rocco CARBONE & Marcela CROCE (dir.), *Diccionario razonado de la literatura y crítica argentinas (siglo XX)*, Buenos Aires, El 8vo. loco ediciones, 2010, p. 311.

⁴ Beatriz SARLO, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

historique ainsi qu'une certaine rémanence des effets du « boom » font que l'on continue d'attribuer à la narration une fonction de support de l'Histoire et des valeurs nationales ou latino-américaines⁵. L'époque exige en quelque sorte à sa littérature de se mettre au service d'une meilleure connaissance du passé et de l'identité des nations.

En 1987, un groupe de jeunes critiques et écrivains publie un manifeste qui marque la volonté d'un profond renouveau littéraire en Argentine. Il s'agit du manifeste « Shanghai », publié notamment dans *Página/12* et *Diario de poesía*, et co-signé par Chejfec ainsi que par les auteurs avec lesquels il collabore déjà au sein de la rédaction de *Tiempo argentino*, et qui sont aujourd'hui des écrivains amplement reconnus : Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Martín Caparrós et Alan Pauls entre autres. Au-delà du jeu littéraire qu'il constitue, ce manifeste traduit le désir de rompre avec une littérature très liée aux valeurs nationales et à l'engagement politique⁶. Comme l'affirme Ana Cecilia Olmos, « el manifiesto expresaba así el deseo iconoclasta de los nuevos escritores que se negaban a limitar la literatura a funciones de representación de lo latinoamericano y sus dilemas »⁷. Ses signataires prolongeront cette revendication avec la création de la revue *Babel* en 1988. Si l'activité de la revue ne dure que deux ans, une certaine ligne esthétique visant à une rénovation des lettres argentines s'y dessine toutefois, qui essaïmera dans les poétiques respectives des

⁵ Comme le souligne Ana Cecilia Olmos, « A fines de los años 80, esos “efectos residuales” del Boom latinoamericano podían reconocerse en las formas mercantilizadas del realismo mágico, en la identificación de la literatura con los valores nacionales o en las demandas de un compromiso político para el ejercicio literario en América Latina ». Ana Cecilia OLMOS, « Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec) », *Olho d'água*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, São José do Rio Preto, 2013.

⁶ Les prises de position du groupe « Shangai » ont donné lieu à de violentes polémiques dans la presse, certes encouragées par le ton parfois véhément des jeunes écrivains lorsqu'ils s'opposaient par exemple à la littérature testimoniale de la post-dictature. Daniel Guebel affirmait ainsi en 1990 : « La literatura que en catarata nació en los fines de la dictadura militar (...) resultó ser una desgracia, redujo el concepto de lo real a lo social, ciñó lo social a lo político, y limitó lo político a la fruición de un relato sobre los universos de la concentración y la fortuna, en un empeño por acotar todo efecto de sentido al acto de la denuncia (...). Toda esa parafernalia “testimonial” fue el pariente pobre de la función de buena conciencia que en su primera etapa asignó el radicalismo a los medios. (...) En cotejo con esos productos lamentables, nuestros libros parecen venir de ninguna parte : no coinciden con una expectativa ni satisfacen una demanda (...) y no es vergüenza exaltar una genealogía de orfandades salvajes, de paternidades parciales, de estéticas autogeneradas », Daniel GUEBEL, in *Página 30*, juin 1990, cité par María Laura DE ARRIBA, « Raras ficciones nuevas », *Celefís* (Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas), vol. 2, n°6-7-8, 1996, p. 217. Au cours d'un entretien mené en 2011 par Mauro Libertella et réunissant Martín Caparrós, Alan Pauls et Luis Chitarroni au sujet de *Babel*, Caparrós rappelait notamment le trait d'humour noir très provocateur qu'il avait eu à l'époque : « Yo había dicho que, en literatura, con la sangre solo se puede hacer morcillas. ». Mauro LIBERTELLA, « Un cambio de conversación : a 20 años del cierre de *Babel* », *Revista Ñ*, 17 juin 2011.

⁷ Ana Cecilia OLMOS, *Ibid.*

différents romanciers réunis autour de *Babel*⁸. Ainsi, les rédacteurs réguliers, dont Chejfec fait partie, insistent sur l'autonomie de la littérature par rapport au champ politique et sur la valeur de l'invention, portée par des formes narratives originales : digression, travail sur le fragment, mélange des genres, anachronisme, etc. Cherchant à s'éloigner d'une littérature en prise directe avec le réel historique ou politique, ils prônent une plus grande auto-référentialité du roman, renouant en cela avec une certaine avant-garde des années 1970. Le discours littéraire se conçoit avant tout dans *Babel* comme « construction, procédé, problématisation de la langue, variation, reformulation d'autres textes littéraires, citations d'autres discours »⁹. Selon Damián Tabarovsky, ils héritent de la dimension réflexive et subversive des écrits de Rodolfo Fogwill ou Héctor Libertella¹⁰. Ainsi, *El coloquio* d'Alan Pauls (1990), *La perla del emperador* de Daniel Guebel (1990), *El llanto* de César Aira (1992) ou *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) sont, selon des voies certes très

⁸ Publiée de façon mensuelle d'avril 1988 à mars 1991, la revue *Babel* a véhiculé, conformément à son titre, une grande diversité de voix et de contenus. Réunie autour des deux membres fondateurs, Martín Caparrós et Jorge Dorio, l'équipe éditoriale s'est fréquemment renouvelée au gré des numéros, accueillant parmi ses rangs des écrivains, des critiques ou des universitaires. Sous-titrée « *Revista de libros* », *Babel* avait pour vocation de présenter chaque mois les livres récemment parus en Argentine, dans un esprit de mélange des genres et d'universalisme, comme le soulignent les directeurs de la revue dans leur tout premier éditorial : « Todos los meses, con todos los libros, todos los autores y todos los continentes del mundo de la lectura (...) ». Le second sous-titre de la revue, « Todo sobre los libros que nadie puede comprar », signale d'une part la pleine conscience de la part des contributeurs de parler de littérature contemporaine dans un contexte de marasme économique (qui touche aussi l'industrie du livre) et culturel ; le sous-titre représente d'autre part le ton volontiers ironique, moqueur qui caractérisera la revue. Quant à sa ligne esthétique et politique, elle se trouve efficacement résumée dans l'article de Caparrós intitulé « Nuevos avances y retrocesos de la novela argentina en lo que va del mes de abril » et publié dans le numéro 10, où l'auteur s'oppose à ce qu'il appelle la « littérature Roger Rabbit », qui entendrait « interagir (...) avec la vie, la rectifier, lui révéler la vérité » : y sont exprimés le refus d'un engagement direct de la littérature dans le réel, le rejet de tout discours normatif, et la défense d'une plus grande autonomie de l'art littéraire. Composée en grande partie de chroniques de livres, *Babel* n'a, pour certains, comme Hernán Sassi, constitué guère plus qu'une revue de *reseñas* et non la caisse de résonance d'une véritable esthétique nouvelle. D'autres y voient malgré tout le creuset d'un renouveau du romanesque dans la jeune démocratie argentine, dont les représentants sont aujourd'hui des auteurs amplement publiés et reconnus. Hernán SASSI, « A pesar de Shangai, a pesar de Babel », *Pensamiento de los confines*, n° 18, juin 2006, Universidad de Buenos Aires.

⁹ « [El] discurso literario en tanto construcción, procedimiento, problematización de la lengua, variación, reformulación de otros textos literarios, citas de otros discursos. » Verónica DELGADO, « *Babel. Revista de libros* en los '80. Una relectura », *Orbis Tertius*, n°1, 1996, p. 4 [En ligne]. URL : <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv01n02-03a16/4274>

¹⁰ « Libertella, Fogwill y Aira escribieron lo más interesante de la literatura contemporánea (...). Inmediatamente después, casi de manera contemporánea, tal vez bajo su sombra, otro grupo de escritores adoptó el contra-canon y lo estableció como canon tout-court : los escritores de Babel ». Damián TABAROVSKY, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 27-28.

différentes, les mises en pratique de ces nouveaux mots d'ordre en circulation parmi la jeune génération littéraire.

Par ailleurs, les travaux de recherche entrepris par Elsa Drucaroff dans le but de cerner les contours temporels et thématiques de la littérature de fiction ultra-contemporaine en Argentine – ce qu'elle nomme la « nueva narrativa argentina » – nous aident à situer de façon plus politique les débuts littéraires de Chejfec. Dans son ouvrage-somme intitulé *Los prisioneros de la torre*, elle définit l'année 1960 comme une date-charnière qui, de façon certes schématique mais plutôt opérante, permet de séparer deux générations d'écrivains argentins : « fecha frontera, bisagra : el más tardío y el más temprano año de nacimiento que comparten dos grupos generacionales : el de militantes y el de postdictadura. »¹¹ Elsa Drucaroff est née en 1957, elle appartient donc à la même génération que Sergio Chejfec, qui se situe sur la ligne de partage théorique de cette évolution générationnelle. Selon elle, cette génération-seuil est essentiellement marquée dans sa jeunesse par l'intensité de l'activité militante des années 1970 puis par son extinction tragique avec l'installation en 1976 du régime militaire :

En realidad nos marcó sobre todo dos cosas: primero, el hecho de haber sido testigos fascinados (a veces partícipes adolescentes, entusiasmados y ansiosos) de la fiesta militante de los años 70; después, haber sido testigos aterrados (las víctimas más jóvenes) de la desaparición, tortura y muerte de los militantes. (...) Pertenecemos a esa generación todos los que ingresamos a la conciencia ciudadana en nuestra adolescencia, en medio de la euforia política, y pasamos la primera juventud al ritmo de esa euforia y de su amargo final.

Si Drucaroff admet que ce n'est qu'avec le retour à la démocratie en 1983 que la plupart des écrivains de cette génération-seuil ont pu commencer à intervenir publiquement sur la scène littéraire et débiter leur carrière, elle n'y voit toutefois pas à proprement parler une génération de la post-dictature, qu'elle décèle plutôt parmi des écrivains plus jeunes, qui n'ont pas connu de façon immédiate et consciente le cataclysme politique de la décennie 1970. Cette caractérisation s'inscrit dans la continuité du diagnostic générationnel que fait Lucas Rubinich dès 1985 dans un article pour *Punto de Vista* : il parle d'une « génération absente », qui ne s'engage que peu dans le champ intellectuel mais qui, toutefois, est à

¹¹ Elsa DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011, p. 61.

même de prendre de la distance critique par rapport à la génération militante des années 1960-1970 : « creo que nosotros podemos ser más serenos (...), revisar más desprejuiciadamente esa cultura de izquierda de los años 60 de la que ellos fueron protagonistas y hacedores. Y también mirarla con cierta distancia »¹². Selon Elsa Drucaroff, cette capacité de distanciation a pris, pour le groupe d'écrivains rassemblés autour du manifeste « Shanghai », la forme d'une certaine « amnésie » vis-à-vis de la période pré-dictatoriale d'effervescence du militantisme, au point d'apparaître à ses yeux comme une tendance quasi apolitique¹³. Bien que, comme nous l'avons dit, la tendance de ce groupe ait été dans le début des années 1980 celle d'une plus grande autonomie de la littérature, nous verrons plus loin qu'il importe de nuancer ce propos à l'égard de l'œuvre de Chejfec, qui réinvestit ici et là, à sa manière, des thématiques historiques et politiques. Pour l'heure, gardons à l'esprit que la génération à laquelle appartient Chejfec représente une charnière dans l'histoire littéraire récente, puisqu'elle est à la fois la première génération d'écrivains de la nouvelle démocratie argentine et celle des « derniers écrivains visibles »¹⁴ avant une période de marasme littéraire, caractérisé par une faible reconnaissance de la part de la critique et du public argentins à l'endroit de sa littérature contemporaine nationale.

C'est donc en plein cœur de cette brève période de revitalisation du champ romanesque argentin que Chejfec publie son premier ouvrage, *Lenta biografía*. D'emblée, et cela se vérifiera dans les romans et les articles qui lui succéderont, la position littéraire de Chejfec s'y révèle « sceptique », marquée par un « soupçon » proche de celui de Nathalie Sarraute¹⁵ à l'égard du personnage ou de la trame romanesque traditionnelle. Bien loin d'une mimésis réaliste ou d'un régime narratif qui tendrait à une identification du lecteur avec les personnages et qui, s'engageant par rapport au réel, serait le vecteur d'un message politique direct, l'œuvre de Chejfec, traversée d'effets de fiction et pétrie d'expériences

¹² Lucas RUBINICH, « Retrato de una generación ausente », *Punto de Vista*, n°23, Buenos Aires, 1984, p. 45.

¹³ L'auteur attribue les raisons de cette évacuation du politique à la trop grande proximité temporelle avec la terreur du *Proceso* – rappelons que le manifeste « Shanghai » n'est publié que quatre ans après le rétablissement de la démocratie : « Los que fundaron Babel y se nuclearon fugazmente en eso que Martín Caparrós construyó como “grupo Shanghai”, pertenecían al último estrato de los protagonistas del 70, aunque en ese entonces, con el terror a flor de piel por las consecuencias brutales del enfrentamiento social, preferían no recordarlo », *Ibid.*, p. 60.

¹⁴ Elsa DRUCAROFF, « Los últimos escritores visibles », *Los prisioneros de la torre*, op. cit., p. 48.

¹⁵ Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1987.

formelles, met en avant l'artifice du récit¹⁶. Ce credo est sans doute pour une part un héritage du Nouveau Roman, mouvement qui a très certainement influencé Chejfec – en particulier l'œuvre de Claude Simon, nous y reviendrons – mais à l'aune du contexte intellectuel dans lequel il se développe, il s'enrichit de nouveaux enjeux : il ne s'agit plus d'opérer, comme le prônait Alain Robbe-Grillet, une déconstruction des fondements du « roman balzacien »¹⁷ mais bien de s'opposer à l'omniprésence du discours politique et historique dans le champ littéraire argentin, à la nécessité impérieuse pour la littérature d'établir une éthique. Loin toutefois de se complaire dans leur propre verbe, d'établir une déprise du monde ou une intransitivité, les écrits de Chejfec traitent aussi, nous le verrons, de questions qui touchent au politique, au collectif, mais ils les abordent non pas frontalement mais de biais. En 1988, un article sur Saer dans *Babel* lui donne l'occasion de s'opposer à « [esas] escrituras actuales que aspiran a representar tanto Historia como Interpretación en un mismo nivel de transparencia y ejemplificación »¹⁸. C'est bien contre ce qu'elle considère comme une injonction à la transparence que se positionne cette « génération *Babel* », comme le confirme Martín Caparrós :

[N]os consternaba que la condición necesaria para narrar fuera deshacerse de cualquier puesta en escena del lenguaje. Ese era el pedido: para narrar había que adelgazar el lenguaje hasta lo imposible.¹⁹

Si Chejfec investit des thèmes tels que la mémoire de la Shoah ou celle de la dictature, que l'exil ou l'identité argentine, ce n'est pas dans l'immédiateté et l'univocité d'un récit de

¹⁶ A ce titre, dans son article « Fábula política y renovación estética », Chejfec divise en deux catégories générales une partie de la littérature narrative latino-américaine du XX^e siècle. D'une part une littérature « que ha coincidido con procesos modernizadores del siglo XX y ha sido percibido como la "típica latinoamericana" », dans laquelle la politique est représentée comme « ámbito de resolución de las contradicciones sociales y conflictos nacionales, con un personaje o un discurso que intenta imponer la resolución » (García Márquez, Carpentier). D'autre part, une ligne littéraire qui consiste à mettre au premier plan « los procedimientos de representación y materiales representados » et qui correspond à une époque « en que se han agotado las versiones integradoras de la historia » (Osvaldo Lamborghini par exemple), Sergio CHEJFEC, « Fábula política y renovación estética », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 104.

¹⁷ Alain ROBBE-GRILLET, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 29-53.

¹⁸ Sergio CHEJFEC, Reseña de *La ocasión* de Juan José Saer, *Babel*, n° 4, 1988, p. 5.

¹⁹ Cité par Mauro LIBERTELLA, « Un cambio de conversación : a 20 años del cierre de *Babel* », *Revista Ñ*, 17 juin 2011.

type testimonial que le lecteur y accède mais par une voie oblique, qui sollicite l'interprétation :

Nunca me interesó una literatura que rompa los límites entre el mundo efectivo y lo representado. (...) Lo social y lo político en mi literatura supone la construcción de un objeto diferenciado, independiente de la vida corriente, pero no tan independiente como para que se desintegre toda relación. Una construcción suficientemente autónoma como para que no sea una referencia directa, transparente a lo social, sino más bien una connotación o una metáfora.²⁰

En effet, il semble que l'écriture de Sergio Chejfec se dirige moins vers un éclaircissement du sens que vers sa dissimulation ou sa dissémination. L'auteur n'a de cesse, au cours des entretiens qu'il donne régulièrement à la presse, de concevoir la littérature comme un processus qui complexifie le réel plus qu'il ne l'explique :

La literatura, si sirve para algo, es para complejizar lo existente. Entonces yo no me podría plantear una literatura que busque simplificarlo, a través de ofrecer una acción terminada, completamente legible y que se pueda yuxtaponer sobre la realidad²¹

Notons que Damián Tabarovsky fait compter *Cinco* et *El llamado de la especie* parmi le corpus de cette « littérature de gauche » qui, selon lui, aurait la vertu d'échapper à tout contrôle institutionnel – qu'il soit académique ou mercantile – en bouleversant la narration jusqu'à permettre une « suspension » radicale du sens²². Un sens caché ou dispersé, un sens « mis en suspens », une narration qui avance par énigmes : c'est là les marques d'un certain goût de l'hermétisme que l'on retrouve ici et là chez Sergio Bizzio, Alan Pauls, Luis Chitarroni et plusieurs autres auteurs de cette génération « babélienne ». Dans son article « Una forma de ser. El sueño público de la literatura argentina », Sergio Chejfec s'est d'ailleurs prononcé en faveur d'une littérature qui ne chercherait pas à satisfaire son public mais proposerait au contraire une certaine résistance à la lisibilité :

siempre los libros argentinos más relevantes se concibieron como argumentos (...) que debían enfrentar, entre otras cosas, la legibilidad dominante. (...) Pienso que si alguna enseñanza puede extraerse de esta situación [de llamado a una reconciliación entre

²⁰ Mariano SISKIND, « Entrevista a Sergio Chejfec », art. cit., p. 40.

²¹ Cristián VÁZQUEZ, « La literatura, si sirve para algo, es para complejizar lo existente », Entretien avec Sergio Chejfec, *Revista Teína*, n°20, février 2009, publication en ligne : <http://www.revistateina.es/teina/web/teina20/lit7.htm>

²² Damián TABAROVSKY, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

literatura y público] es que siempre es razonable desconfiar del público; una desconfianza a la que los escritores argentinos se acostumbraron, se resignaron o se sumaron, pero con la cual en términos generales, creo, no les ha ido del todo mal²³

La thèse dite « des trois avant-gardes »²⁴, développée à plusieurs reprises par le romancier et essayiste Ricardo Piglia, peut être utile pour situer Sergio Chejfec sur la carte de la littérature argentine contemporaine. Piglia décèle en effet dans la littérature narrative argentine de la seconde moitié du XX^e siècle la présence de trois grands paradigmes d'écriture d'avant-garde, inaugurés par trois auteurs désormais canoniques : Rodolfo Walsh, Manuel Puig et Juan José Saer. La filiation de Walsh serait celle de la mise en récit des faits réels, de la non-fiction en prise directe avec le champ politique, comme il le propose en 1957 dans *Operación Masacre*. La lignée fondée par Puig s'attache à récupérer, depuis une posture postmoderne, le public conquis par d'autres pratiques culturelles que la littérature – le cinéma en particulier, et à réunir ainsi culture de masses et culture d'élite. Enfin, le sillage tracé par Saer dans la littérature argentine est selon Piglia celle d'une « poétique négative », qui refuse les discours et les modes de langage en circulation dans la culture de masse de son époque et tend, comme chez Beckett, vers le silence :

Por un lado una suerte de poética negativa, de rechazo a lo que podrían ser los lenguajes estereotipados que circulan en la cultura de masas. Y un tipo, entonces, de perspectiva, de estrategia de ficción en la que yo veía a Beckett como un ejemplo, tendiendo a una poética de la negatividad cuyo resultado es el silencio. Negarse a entrar en esa especie de manipulación que supone la industria cultural y todo lo que significa. Un tipo de ruptura con lo que son las lenguas normalizadas, los lenguajes convencionales, que trabajan con una suerte de media, en el sentido de que hay un término medio que es el que funciona allí como criterio unificador.²⁵

Non contente de s'affirmer comme refus de tout discours normatif, cette négativité de l'écriture de Saer prend aussi la forme d'une rupture avec la trame du roman réaliste

²³ Sergio CHEJFEC, « Una forma de ser. El sueño público de la literatura argentina », *El punto vacilante, op. cit.*, p. 17-19.

²⁴ Ricardo Piglia a fait de cette idée des trois avant-gardes l'objet d'un séminaire donné à l'Université de Buenos Aires en 1990 et récemment publié dans son intégralité : Ricardo PIGLIA, *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016. L'écrivain développe également cette théorie au cours d'une série de discussions avec Juan José Saer à Santa Fe. Leur dialogue a été transcrit par Sergio Delgado pour le centre de publication de l'Université du Littoral : Ricardo PIGLIA & Juan José SAER, *Diálogo*, Santa Fe, Centro de Publicaciones, Universidad del Litoral, 1995. On trouve aussi cette théorie explicitée dans le poème de Saer « Encuentro en la puerta del supermercado », *El arte de narrar. Poemas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 60.

²⁵ Ricardo PIGLIA & Juan José SAER, *Diálogo, op. cit.*, p. 18.

traditionnel et d'un détournement des genres narratifs qui portent en eux une esthétique positive – en ce qu'ils présupposent l'existence d'une vérité, tels que le roman policier, subverti dans *La pesquisa*, ou le Bildungsroman dans *El entenado*. Selon Pénélope Laurent, cette position littéraire consiste en définitive « en ce que la seule certitude concevable soit l'incertitude radicale du réel »²⁶.

Or l'œuvre de Sergio Chejfec s'est incontestablement développée dans le sillon creusé par Saer, écrivain que Chejfec considère comme un instigateur à sa propre création²⁷. En effet, les ouvrages que nous étudierons ici s'apparentent à des comptes rendus d'ordre phénoménologique, dans la mesure où ils s'attachent à décrire l'expérience perceptive du monde dans ses conditions temporelle et spatiale, et d'ordre ontologique, en ce qu'ils se penchent sur les propriétés les plus générales de l'être : la durée, le devenir, la mémoire, le langage. Or la prose de Saer, aux dires de Miguel Dalmaroni et Margarita Merbilhaá, n'est autre que

una indagación obsesiva sobre lo real, o mejor, sobre las posibilidades de la percepción para aprehender lo real. Esa indagación penetra en las formas mismas del relato, de modo tal que toda la obra de Saer constituye una interrogación incesante acerca de las posibilidades del discurso narrativo para acceder a alguna forma de experiencia o de conocimiento.²⁸

En héritier incontestable de Saer, Chejfec a affirmé dans plusieurs entretiens être guidé dans son écriture par un principe d'incertitude, qu'il considère comme « la plus grande

²⁶ Pénélope LAURENT, « Saer, une écriture de la contrainte », Milagros EZQUERRO (dir.), Julien ROGER (éd.), *Les Ateliers du Séminaire d'Amérique Latine*, n° 2, « Discours et contrainte », Université Paris IV Sorbonne, 2007, p. 5 [En ligne], consulté en septembre 2015, URL : <http://www.crimic.parissorbonne.fr/actes/dc/laurent.pdf>.

Pénélope Laurent donne par ailleurs plusieurs exemples de ce principe d'incertitude qui régit la représentation du réel dans les œuvres de Saer : l'incertitude temporelle dans l'incipit de *Glosa*, l'incertitude quant au nom, à la nationalité, à la langue maternelle de Bianco dans le début *La ocasión*, etc. Cette négativité que Piglia prête à la poétique saérienne se repère aussi de façon plus immédiate dans les incipits, par exemple (le plus représentatif étant celui de *Nadie nada nunca* : « No hay, al principio, nada. Nada. »).

²⁷ « La verdad es que tenía una visión bastante inocente de la literatura, es lo que me parece ahora. Y creo que encontrarme con ciertas lecturas, especialmente con la de Juan José Saer, me permitió ver una nueva complejidad, en el buen sentido de la palabra, y con ello nuevas posibilidades que ofrecía la literatura. Saer fue el escritor que me despabiló. Creo que todo escritor tiene a alguien, por lo menos, que lo despabila, que lo saca del sueño inocente donde dormía sin darse cuenta. », in Mariano SISKIND, « Entrevista a Sergio Chejfec », art. cit., p. 35.

²⁸ Miguel DALMARONI & Margarita MERBILHAÁ, « “Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción », Noé JITRIK (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, tome 11 : *La narración gana la partida* (volume dirigé par Elsa DRUCAROFF), Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 321.

expérience esthétique possible »²⁹. Nous détaillerons plus avant les divers traits de l'écriture de Chejfec qui nous permettent de la rapprocher de cette « poétique négative » saérienne.

Panorama de l'œuvre de Sergio Chejfec

Voici tout d'abord la liste des ouvrages de Chejfec publiés à ce jour. Nous indiquons ici les éditions princeps des ouvrages. Il s'agit des éditions auxquelles nous nous référerons par la suite, hormis pour les deux éditions signalées entre crochets :

Lenta biografía, Buenos Aires, Puntosur, 1990. [Alfaguara, 2007]

Moral, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

El aire, Buenos Aires, Alfaguara, 1992.

« El extranjero », in *Punto de Vista*, n°45, Buenos Aires, avril 1993, p. 6-11.

Cinco, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1996.

El llamado de la especie, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997. [Alfaguara, 2008]

Los planetas, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

Boca de lobo, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

« Tres poemas y una merced », in *Diario de Poesía*, Buenos Aires, n°62, 2002.

Gallos y huesos, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

Los incompletos, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado, Buenos Aires, Norma, 2005.

Baroni : un viaje, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

Mis dos mundos, Barcelona, Candaya, 2008.

Sobre Giannuzzi, Buenos Aires, Bajo la luna, 2010.

La experiencia dramática, Barcelona, Candaya, 2013.

Modo linterna, Buenos Aires, Entropía, 2013.

²⁹ Gustavo PABLOS, « La incertidumbre es la máxima experiencia estética », Entretien avec Sergio Chejfec, in *La voz*, 11 octobre 2007, publication en ligne, URL : http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=123274. Consulté en septembre 2015. Voir aussi l'entretien radiophonique réalisé par Osvaldo Quiroga dans lequel Chejfec évoque, d'une façon toute saérienne, la présence dans l'acte d'écrire d'une « zone d'incertitude » : publication en ligne, URL : <http://editorial-entropia.blogspot.fr/2013/07/sergio-chejfec-destaco-la-zona-de.html>. Consulté en septembre 2015.

Últimas noticias de la escritura, Buenos Aires, Entropía, 2015.

Teoría del ascensor, Barcelona, Jekyll & Jill, 2016.

El visitante, Buenos Aires, Excursiones, 2017.

Le premier roman de Sergio Chejfec, *Lenta biografía* (1990) jette d'emblée les bases de certaines thématiques transversales du corpus : les origines juives et le double motif de l'exil et de l'errance, les questions de la mémoire et de la langue. Chejfec y fait le récit de ses origines à la première personne : il raconte ainsi l'exil de son père, juif polonais, jusqu'en Argentine pour fuir le régime nazi, ainsi que sa propre enfance à Buenos Aires, oscillant entre le yiddish paternel et l'espagnol scolaire. C'est le fils-narrateur qui prend donc en charge cette biographie du père mais depuis un « je » revendiqué, c'est-à-dire depuis les lacunes de son savoir et de sa mémoire personnels – car le père, oublié et traumatisé, n'a guère raconté son histoire –, et par conséquent depuis le filtre déformant de son imagination, en assumant l'inévitable carence de son récit. La biographie déroule, en miroir, une autobiographie, satisfaisant ainsi l'intention annoncée à la première ligne du livre (« resolví hace meses comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por lo general, “mi vida” »³⁰).

L'intention autobiographique réapparaît chez Chejfec quelques années plus tard dans *Los planetas* (1999), quoique de façon diffuse : le narrateur, nommé S, y évoque son ami M, disparu au début de la dictature argentine. L'ouvrage s'attache aux thèmes de l'absence d'autrui et de l'errance, et se caractérise par une grande hétérogénéité structurelle et générique : récits de personnages multiples, fables proches du fantastique, introspection à la première personne, etc. *Los planetas* partage avec *El aire* (1992) le motif de la disparition de l'autre et des dérèglements que celle-ci peut produire dans la relation du sujet au monde. Dans les deux romans, le cours du temps est altéré, de même que les coordonnées de l'espace urbain – de Buenos Aires dans les deux cas –, et le récit se fait le rapport de ces progressives perturbations du réel.

³⁰ Sergio CHEJFEC, *Lenta biografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007, p. 9. Pour les textes de Sergio Chejfec, nous ferons désormais figurer le numéro de la page à la fin de la citation.

Cinco (1996), *El llamado de la especie* (1997), *Boca de lobo* (2000), *Los incompletos* (2004) et *La experiencia dramática* (2013), romans qu'il est plus ardu de relier à un thème en particulier, ont en commun de mettre en scène des personnages qui, parfois anonymes et souvent dédoublés ou interchangeables, évoluent dans un cadre peu situé temporellement et géographiquement – souvent un espace urbain marginal, périphérique – et dont la structure narrative est rarement conçue de façon linéaire mais plutôt sur le mode de la digression, de la répétition ou de l'amplification d'un même thème. C'est ce qu'admet l'auteur lui-même : « las cosas que ocurren [en mis novelas] pertenecen a otros paradigmas. No al paradigma de la acción acumulada, sino al de la acción ampliada o expandida³¹. » Comme le formule le critique Rafael Castillo Zapata, les textes de Chejfec constituent des « relatos de pensamiento, activados a partir de un prolongado soliloquio reflexivo de personajes casi siempre cavilosos, narradores introvertidos que despliegan la anécdota como si se tratara de un acertijo »³². Si *Cinco*, bref roman écrit dans le cadre d'un séjour à la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (MEET) de Saint-Nazaire, reprend de façon biaisée le genre du carnet de voyage en narrant les errances d'un jeune orphelin, *El llamado de la especie*, sans doute son récit le plus expérimental, développe à partir d'un imaginaire théâtral une fable sur l'incommunication entre les êtres. *Boca de lobo*, à travers le récit d'une relation amoureuse entre un lettré et une jeune femme ouvrière, aborde le thème de l'aliénation et fait se confronter les représentations du monde et les conditions d'existence qu'offrent tour à tour la littérature et la condition ouvrière. On peut associer plus étroitement *Los incompletos* et *La experiencia dramática*, ne serait-ce que par la présence dans les deux romans d'un protagoniste prénommé Félix : tous deux s'organisent autour d'un *leitmotiv* géographique et d'une relation spéculaire entre deux personnages. Le premier, dont l'action se déroule dans une mystérieuse pension de la périphérie de Moscou, traite du déracinement et de la précarité de l'identité, tandis que le second fait de la déambulation urbaine et de la conversation son moteur narratif.

Baroni : un viaje (2007) oscille entre le genre romanesque, celui du récit de voyage et celui de l'essai : il narre la rencontre du narrateur avec la sculptrice vénézuélienne Rafaela

³¹ Cristián VÁZQUEZ, « La literatura, si sirve para algo, es para complejizar lo existente », art. cit.

³² Rafael CASTILLO ZAPATA, « El relato metafórico de Sergio Chejfec », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 617, Madrid, 2001.

Baroni, dont l'œuvre se situe à la croisée de l'art populaire et de l'art religieux. Chejfec s'attache à y décrire tant l'univers géographique et imaginaire propre à l'artiste que sa personnalité et son travail.

Mis dos mundos, publié en Espagne en 2008, est sans doute l'ouvrage récent de Chejfec qui a eu le plus grand retentissement médiatique. S'il s'inscrit parfaitement dans la poétique de l'espace et de la déambulation propre à l'auteur, il renoue toutefois avec une écriture autobiographique, mais cette fois de façon plus directe : il y est question d'un écrivain qui, de passage au Brésil pour un événement littéraire, décide de se promener dans un parc inconnu. Le livre se fait le récit de cette flânerie et des réflexions qu'elle suscite dans l'esprit du narrateur. Il offre en cela une dimension réflexive sur le statut et l'activité de l'écrivain que l'on retrouve dans certaines nouvelles présentes dans le recueil *Modo linterna* (2013), telles que « Novelista documental », « Hacia la ciudad eléctrica » ou « Una visita al cementerio » mais aussi dans *Moral* (1990). Ce texte des débuts, *Moral*, met en scène le personnage de Samich, poète sans œuvre de la banlieue de Buenos Aires, sorte de Macedonio Fernández parodique qui rassemble auprès de lui un fidèle public d'acolytes. Nous verrons que son ethos interroge la figure de l'écrivain argentin, entre centralité et marginalité.

L'œuvre de Chejfec se compose également de deux recueils poétiques – « Tres poemas y una merced », paru en 2002 et *Gallos y huesos*, 2003 – et, nous l'avons mentionné, d'un très grand nombre d'articles publiés depuis les années 1980 dans diverses revues et qui traitent autant de l'œuvre de grands auteurs argentins – Juan José Saer, Osvaldo Lamborghini, Antonio Di Benedetto ou Mario Levrero – que des problématiques de la littérature nationale – la lisibilité, le *leitmotiv* du voyage, les rapports avec la littérature uruguayenne ou avec la population juive – ou bien de pratiques d'écriture – l'autobiographie, l'écriture manuscrite, le rapport à la bibliothèque personnelle, etc. Certains de ces articles les plus emblématiques ont été réunis dans l'ouvrage *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado* (2005). Par ailleurs, Chejfec a consacré un essai au poète argentin Joaquín Giannuzzi (*Sobre Giannuzzi*, 2010). En 2015, il publie *Últimas noticias de la escritura*, un essai qui constitue une réflexion tant sur son rapport intime à l'écriture que sur les différentes manifestations de l'écriture matérielle (le manuscrit, le traitement de texte, l'expérience de la machine à écrire, etc.). En 2016, il publie *Teoría del*

ascensor, dans lequel il entremêle l'essai et la narration. Du fait de sa publication au cours de la rédaction de la présente thèse, nous n'avons pas intégré au corpus ce dernier ouvrage. Il en va de même pour *El visitante*, publié plus récemment encore, et qui consiste en une sélection d'essais établie par Alejandra Laera.

Notons enfin que Chejfec tient un blog intitulé « Parábola anterior », qu'il alimente régulièrement par des articles, des chroniques littéraires ou des extraits de ses textes à paraître³³.

On le voit, l'œuvre de Sergio Chejfec est un corpus « serré », qui se caractérise par une grande cohérence, due à la récurrence de motifs que l'on pourrait « étiqueter » comme tels : l'absence et la mémoire, une fascination pour les marges géographiques et l'errance, le déracinement et l'identité vacillante. Cette cohérence se fonde également sur un système d'échos internes au corpus, de « clin d'œil » à partir de phrases ou même de personnages récurrents. Ainsi, le Félix de *Los incompletos* réapparaît dans *La experiencia dramática* mais il y est aussi fait allusion dans *Mis dos mundos*, tandis que Samich, le poète dont *Moral* fait le portrait, est présent dans la nouvelle « El testigo » et que la pension qui sert de cadre à l'action de *Los Incompletos* porte son nom.

Outre cette cohérence thématique, les ouvrages de Chejfec sont liés entre eux par une certaine homogénéité formelle. En effet, l'œuvre de Chejfec, bien que majoritairement romanesque, se caractérise par une grande fluidité générique et structurelle. Si Chejfec est essentiellement un narrateur, il ne se cantonne pas pour autant au genre et au format du roman, mais explore diverses amplitudes, de la nouvelle au roman, en passant par des formats intermédiaires – les très courts romans, ou « novellas », *Cinco* ou *El llamado de la especie*, par exemple. Il instaure d'autre part, nous le verrons, une certaine porosité entre le récit de fiction et l'autobiographie, entre la logique narrative et celle, argumentative, de l'essai, mais aussi entre prose poétique et prose narrative.

³³ <https://parabolaanterior.wordpress.com/>

État des études sur Sergio Chejfec

Si la diffusion de l'œuvre de Sergio Chejfec en est à ses prémices en France grâce à deux traductions³⁴, elle est plus avancée en Espagne³⁵, et l'auteur est déjà amplement reconnu par la critique en Argentine depuis les années 1990. Des articles lui sont régulièrement consacrés, pour la plupart issus des suppléments littéraires des grands quotidiens du pays, tels que *Radar libros* pour *Página/12* ou la *Revista N* pour *Clarín*. Cependant, il s'agit le plus souvent de chroniques ayant paru au moment de la publication d'un nouveau livre : celles-ci pourront nous servir ponctuellement pour étudier la réception de l'œuvre dans son actualité, mais elles ne proposent pas d'analyse formelle ni comparative. En revanche, les entretiens, également nombreux, donnés par Chejfec à la presse nous seront éclairants quant au processus d'écriture de l'auteur, ses influences les plus marquantes et son positionnement au sein des lettres argentines actuelles.

En ce qui concerne le champ universitaire, la production romanesque de Sergio Chejfec a récemment fait l'objet d'un ouvrage collectif intitulé *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura*³⁶ et dirigé par Dianna Niebylski, qui réunit les essais de nombreux spécialistes de littérature argentine, dont ceux des chercheurs et critiques Beatriz Sarlo et Edgardo Horacio Berg. Cette parution témoigne de l'intérêt que suscitent actuellement les écrits de Chejfec dans le champ des lettres argentines. L'ouvrage critique apporte de nombreux éclairages, en particulier quant aux possibles parentés entre Chejfec et d'autres auteurs. Ainsi, tandis que Reinaldo Laddaga a souligné la place de l'héritage borgésien chez Chejfec³⁷, Beatriz Sarlo a décelé dans la représentation qu'élabore ce dernier de l'univers géographique et social argentin l'influence de la pensée d'Ezequiel Martínez Estrada, auteur

³⁴ On peut ainsi relever la parution en 2013 de *Mes deux mondes* aux éditions Passages du Nord-Ouest, qui s'ajoute à celle de *Cinq* en 1996, parue dans une édition bilingue publiée par la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs. Notons également la publication en 2010 de la nouvelle « Les malades » dans l'anthologie *Nouvelles d'Argentine*, aux éditions Magellan & Cie. Ces deux parutions récentes semblent augurer d'une visibilité accrue de Chejfec auprès du public francophone dans les années à venir.

³⁵ La maison d'édition barcelonaise Candaya s'est chargée de la publication en Espagne de *Baroni : un viaje et La experiencia dramática*. Par ailleurs, nombre de ses textes critiques sont publiés sur le site internet de l'écrivain Enrique Vila-Matas, qui a fait à plusieurs reprises l'éloge des romans de Chejfec.

³⁶ Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ILLI, Universidad de Pittsburgh), Pittsburgh, 2012.

³⁷ Reinaldo LADDAGA, « La confesión de la pobreza. Un cierto Borges en *Baroni : un viaje* y otras obras de Chejfec », Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura, op. cit.*, p. 277-287.

de *Radiografía de la pampa*³⁸. Jorge Carrión, quant à lui, a mis en exergue la proximité de l'œuvre de Chejfec avec celle d'auteurs contemporains tels que César Aira, W. G. Sebald ou Peter Handke³⁹. Ce répertoire de filiations nous sera utile pour situer la production romanesque de l'auteur dans le champ littéraire actuel, et par rapport à un « canon » littéraire national en ce qui concerne Borges et Martínez Estrada.

Par ailleurs, on recense un certain nombre de publications universitaires éparses qui s'attachent en général à étudier un ou deux ouvrages. L'œuvre de Chejfec a toutefois été inégalement abordée par la recherche : les analyses développées dans ces articles se concentrent principalement sur les romans *Lenta biografía*, *El aire*, *Los planetas* et *Boca de lobo*, sans doute les textes les plus connus de Sergio Chejfec et, nous le verrons, les plus représentatifs des questionnements soulevés par son œuvre. D'autres romans, en revanche, ont été presque totalement délaissés par les chercheurs, tels que *Los incompletos* et *El llamado de la especie* : si ces deux romans sont certes plus hermétiques, plus difficiles à aborder également sur le plan formel, ils sont traversés par des problématiques récurrentes chez l'auteur, et méritent en cela d'être intégrés à notre étude. En ce qui concerne ses textes les plus récents, les publications universitaires se concentrent essentiellement sur *Baroni : un viaje* et *Mis dos mundos*, tandis que les derniers livres de l'auteur à ce jour – *Modo linterna* et *Últimas noticias de la escritura*, *Teoría del ascensor* – n'ont pas encore fait l'objet d'articles autres que journalistiques.

Si l'œuvre de Chejfec nous semble particulièrement intéressante, c'est qu'elle se situe à la croisée de différentes trajectoires empruntées au tournant du XXI^e siècle par la littérature non seulement argentine mais aussi latino-américaine, et par la littérature contemporaine dans sa globalité. Les écrits de Chejfec se retrouvent ainsi, selon les auteurs critiques, captés au sein de champs thématiques divers qui font les grandes lignes de la littérature d'aujourd'hui, en Argentine et ailleurs. Tandis que Luz Horne les analyse à l'aune de ce qu'elle conçoit comme un nouveau « réalisme » passé au filtre des avant-gardes⁴⁰, Fernando

³⁸ Beatriz SARLO, « Chejfec por Sarlo », Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura*, op. cit., p. 31-43.

³⁹ Jorge CARRIÓN, « Entre Sebald y Google : la deriva de Sergio Chejfec », Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), op. cit.

⁴⁰ Luz HORNE, *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.

Reati inclut *El aire* dans un corpus d'œuvres argentines de l'ère néolibérale (1985-1999) ayant trait au genre de l'anticipation, aux côtés des livres d'Angélica Gorodischer, Marcelo Cohen ou Abel Posse⁴¹. Si plusieurs articles scrutent l'univers et l'écriture de Chejfec à la lumière du renouveau apporté par la génération *Babel*, Gina Saraceni, quant à elle, intègre *Lenta biografía* dans une tendance du roman contemporain latino-américain – également représentée par les œuvres de Tununa Mercado, Roberto Raschella ou Raúl Zurita – consistant à réinvestir les thèmes de l'héritage familial et de la filiation au lendemain des grands traumatismes du XX^e siècle⁴². María Sonia Cristoff, quant à elle, inclut un récit bref de Chejfec, « Donaldson Park », dans une anthologie de la non-fiction latino-américaine contemporaine.⁴³

Renouveau du réalisme, récits argentins d'anticipation, romans de la filiation, héritiers du Nouveau Roman français, génération *Babel*, etc.: c'est au carrefour de ces chemins empruntés par la littérature contemporaine que se situe l'œuvre de Sergio Chejfec, et ce faisceau d'analyses comparatistes nous permettra d'étayer notre réflexion.

À l'aide des nombreux travaux universitaires d'analyse ponctuelle et des ouvrages comparatistes cités précédemment, réalisés pour la plupart d'entre eux par des chercheurs argentins, mais aussi en alimentant notre réflexion par la fréquentation d'ouvrages critiques français – en littérature contemporaine comparée, notamment – et des écrits de penseurs des XX^e et XXI^e siècles – Benjamin, Derrida, Deleuze –, nous tenterons d'élaborer une recherche qui embrasse l'œuvre de Chejfec dans sa globalité, afin d'en dégager les enjeux transversaux, c'est-à-dire de montrer ce qui « fait corpus » chez Sergio Chejfec, ce qui rassemble ses multiples textes. Afin aussi de voir comment cette œuvre participe des questionnements propres à la littérature d'aujourd'hui, à l'échelle argentine et au-delà.

Face à un grand nombre d'ouvrages et pour des raisons d'échelle d'analyse, autrement dit pour faire se côtoyer visée globalisante et micro-lectures, nous avons choisi d'isoler un

⁴¹ Fernando REATI, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.

⁴² Gina SARACENI, *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

⁴³ CRISTOFF María Sonia (comp.), *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

corpus primaire de romans que nous examinerons de façon fréquente et détaillée. Le composent *Lenta biografía*, *El aire*, *Cinco*, *El llamado de la especie*, *Los planetas*, *Mis dos mundos* et *La experiencia dramática*. Le corpus secondaire est constitué par les autres ouvrages cités précédemment, auxquels nous recourons de manière plus intermittente, ainsi que par de nombreux articles journalistiques signés par Chejfec.

L'étrange et l'étranger comme concepts structurants

Dans la perspective d'une étude globale de l'œuvre de Chejfec, il nous semble qu'une problématique y est récurrente et permet d'articuler la plupart des motifs que nous avons évoqués jusqu'à présent : il s'agit de l'étrangèreté, définie comme caractère de ce qui est étranger à quelque chose. Si son équivalent en espagnol (« *extranjería* ») est d'usage courant et reconnu par le dictionnaire de l'Académie royale (« *Cualidad y condición de extranjero* »⁴⁴) le néologisme « étrangèreté » est surtout utilisé dans les études francophones. Daniel Delas, retraçant l'histoire de ce substantif récemment forgé, souligne la lacune lexicale qu'il vient pourtant pallier :

Étrange et étranger sont deux adjectifs très courants, d'étymon identique, mais de signification différente, le premier traduisant une réaction de surprise, voire de malaise, devant quelque chose d'insolite tandis que le second est plus dénотatif, qualifiant ce ou celui qui n'appartient pas au groupe social auquel on se réfère et qui de ce fait n'est pas connu. Le premier a un substantif dérivé : *étrangèreté*, le second n'en a pas alors même que la réflexion sur l'Autre est devenue, à l'époque moderne, centrale. D'où le néologisme *étrangèreté* qui se répand dans les études francophones.⁴⁵

Si l'étrangèreté tend à désigner dans les études francophones la condition de l'auteur étranger écrivant en français et de l'œuvre où s'opère un métissage linguistique et culturel, elle sera ici à considérer en son acception la plus large, comme une situation non seulement géographique mais aussi et surtout existentielle. En effet, que cela soit énoncé de façon explicite – comme dans la nouvelle « *El extranjero* » – ou bien plus sous-jacente, on remarque que les personnages de Chejfec, tantôt exilés ou errants, tantôt déracinés ou séparés de leur *alter ego*, sont tous frappés par cette condition qui les fait devenir autres,

⁴⁴ Définition du dictionnaire en ligne de la Real Academia Española, URL : <http://dle.rae.es/?id=HOaqoI2>

⁴⁵ Daniel DELAS, « Étrangèreté », Michel BENIAMINO & Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Pulim, 2005, p. 73-75.

étrangers à eux-mêmes – et ici l'étrangèreté croise l'*altérité* et l'*aliénation* – et leur rend impossible l'ancrage dans un lieu ou une communauté – elle est alors *désappartenance* –, ou les empêche d'appréhender le réel pour s'y inscrire – lorsque l'étrangèreté est induite par une *étrangeté* initiale du monde. D'ailleurs les mots *étrange* et *étranger* partagent le même étymon latin : « extraneus », qui désigne à l'origine celui qui est extérieur à la famille, à la cité, qui est d'un autre pays, qui vient du dehors.

Comme en témoigne un colloque international qui s'est tenu en 2013⁴⁶, autour des notions de l'étrange et de l'étranger s'articule une constellation de concepts qui ont traversé l'histoire de l'art et de la littérature depuis le début du XX^e siècle. Le terme allemand d'« Entfremdung », issu de la phénoménologie de Hegel et qui se comprend comme « devenir étranger à quelque chose »⁴⁷ a tantôt été traduit par « aliénation » – le rapprochant ainsi du concept que développera Marx par la suite –, tantôt par « étrangement », en substantivant le verbe tiré de l'ancien français « étranger », qui signifiait éloigner. Nous emploierons ce terme d'« étrangement » pour signifier à la fois un devenir-étrange du monde et un devenir-étranger du sujet⁴⁸ ; dans les deux cas, il pointe un *processus*, une transformation progressive dont la situation d'étrangèreté serait le résultat. Le substantif « extrañamiento » est en espagnol son équivalent transparent, même s'il sert aussi à nommer un concept voisin mais non strictement synonyme, celui d'*ostranenie*, développé en 1917 par le formaliste russe Viktor Chklovski dans *L'art comme procédé*⁴⁹. Le mot désigne le procédé, propre à l'art, d'*étrangisation* – on trouve aussi *singularisation* et *défamiliarisation*⁵⁰.

⁴⁶ « Ostranenie, Unheimliche, Estranhamento, Extrañamiento. L'« étrangement » au cœur de l'œuvre d'art (Europe-Amériques) », Colloque international des 9 et 10 octobre 2013 à l'Université de Poitiers. En l'absence d'actes du colloque, les vidéos des communications sont en ligne à l'adresse suivante : <http://uptyv.univ-poitiers.fr/program/ostranenie-unheimliche-estranhamento-extra-amiento-l-etquot-etragementetquot-au-coeur-de-l-oeuvre-d-art-europe-ameriques/index.html>

⁴⁷ Stéphane HABER, « Le terme « aliénation » (« Entfremdung ») et ses dérivés au début de la section B du chapitre 6 de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel », *Philosophique* [En ligne], n°8, 2005, consulté en mai 2015. URL : <http://philosophique.revues.org/96>

⁴⁸ On reprend ici à notre compte le terme de « devenir » conceptualisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, notamment dans *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

⁴⁹ Victor CHKLOVSKI, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

⁵⁰ C'est le mot « singularisation » qui est choisi par Tzvetan Todorov dans sa traduction du texte de Chklovski pour une anthologie de textes des formalistes russes parue dans la collection « Tel quel » en 1965. Nous lui préférons toutefois ici celui d'« étrangisation » (qui est l'option du traducteur Régis Gayraud pour sa republication chez Allia en 2008), pour sa proximité étymologique avec les termes d'étrangeté et d'étrangèreté.

Ce procédé « consiste à compliquer la forme [de l'œuvre], qui accroît la difficulté et la durée de la perception »⁵¹ afin de renvoyer le lecteur ou le spectateur au-delà de la perception commune du monde, de l'extraire de ses automatismes afin de faire advenir chez lui un regard neuf, c'est-à-dire étranger, sur le monde. Rappelons que l'effet de distanciation que prône Brecht dans le théâtre qu'il entend développer tient aussi d'un effet d'étrangement : en allemand, le terme est *Verfremdungseffekt*, dans lequel on retrouve la racine *fremd*, qui signifie à la fois « étrange » et « étranger ». Cet effet de mise à distance doit être compris, dans la continuité de l'*ostranenie*, comme une critique de l'illusion :

Il s'agissait avant tout de construire les moyens esthétiques d'une *critique de l'illusion*, c'est-à-dire d'ouvrir dans le champ dramaturgique le même genre de *crise de la représentation* déjà à l'œuvre dans la peinture avec Picasso, le cinéma avec Eisenstein ou la littérature avec James Joyce. Critiquer l'illusion, mettre en crise la représentation, cela commence par mettre en avant la modestie du geste même qui consiste à montrer : *distancier, c'est montrer*, affirme d'abord Bertolt Brecht.⁵²

Enfin, l'étrangement côtoie dans cette constellation un concept contemporain de l'*étrangisation* de Chklovski : il s'agit de l'*Unheimliche*, théorisé par Sigmund Freud en 1919, traduit par « inquiétante étrangeté »⁵³ et plus récemment par « inquiétant familial »⁵⁴, et que nous aborderons plus en détail dans la première partie de notre étude. À ce titre, Georges Didi-Huberman souligne la proximité entre l'étrangeté comme situation politique et l'étrangeté comme sa conséquence possible dans l'art :

Si l'étranger constitue un paradigme politique fondamental (...), l'étrange serait son corollaire esthétique fondamental, celui qui apparaît dans les récits de Franz Kafka ou dans l'effet d'« inquiétante étrangeté » analysé par Freud à la même époque.⁵⁵

⁵¹ *Ibid.*, p. 23-24.

⁵² Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'Histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009, p. 66-67.

⁵³ Le terme d'« inquiétante étrangeté » forgé par la traductrice Marie Bonaparte est conservé par Fernand Cambon : Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985. C'est à cette édition que nous nous référerons par la suite.

⁵⁴ C'est la nouvelle traduction proposée par Olivier Mannoni : Sigmund FREUD, *L'inquiétant familial*, Paris, Payot, 2011.

⁵⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position, op. cit.*, p. 71.

Dans le texte introductif du programme du colloque évoqué, c'est *l'étrangement* qui se voir défini comme ce qui

suppose la dislocation ou le déracinement (de la parole et/ou du sujet), vécus comme l'expérience de la défamiliarisation et comme passage dans l'univers de l'insolite, du bizarre, de l'inquiétant, du déviant. (...) Plus généralement, la notion a acquis un statut hybride, indissociable du dépaysement et de toute épreuve nous confrontant à des pays, des situations, des pensées et des affections hors du commun, dans lesquels nous ne nous reconnaissons pas.

Au terme d'étrangement, nous lui préférons celui d'étrangèreté, en ceci qu'il est étroitement lié au concept d'*ostranenie*, qui nous permettra de passer du plan diégétique à celui de l'écriture elle-même. Il sera alors nécessaire d'examiner par quels moyens et pour quels motifs l'auteur introduit une certaine étrangèreté dans sa langue d'écriture, qu'il s'agisse simplement d'en bouleverser la syntaxe ou bien d'adopter résolument la prescription deleuzienne d'être « comme un étranger dans sa propre langue »⁵⁶, de tendre vers une « langue mineure »⁵⁷. Par ailleurs, cette étude sera l'occasion d'analyser la façon dont se configure cette écriture de l'étrangèreté par rapport à la situation de l'écrivain lui-même, c'est-à-dire au regard de son origine juive, de son décentrement géographique vis-à-vis de Buenos Aires, où il continue malgré tout de publier, et de sa vision du statut de l'écrivain dans la société. Car ces facteurs ont sans nul doute une incidence sur cette écriture de l'étrange et de l'étranger, comme le relève Didi-Huberman à propos de Brecht : « Il est frappant que les grands textes de Brecht sur la distanciation datent des années d'exil, comme si sa position esthétique sur l'étrangeté allait de pair avec sa situation politique d'exilé, d'étranger. »⁵⁸

Cette écriture de l'étrangèreté peut se décliner en trois propositions, énoncées par un « je » mouvant – tantôt personnage, narrateur ou figure d'auteur – et qui correspondront aux trois grandes étapes de notre étude : « le monde m'est étrange, j'y suis dès lors étranger » ; « je suis étranger à un centre ou un lieu fixe » ; « je suis étranger à moi-même ». Nous étudierons donc dans un premier temps le rapport d'étrangeté qui s'établit chez Chejfec entre le sujet et le réel. Les deux parties suivantes seront consacrées aux deux formes

⁵⁶ Gilles DELEUZE, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1993, p. 138.

⁵⁷ Gilles DELEUZE, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.

⁵⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position, op. cit.*, p. 71-72.

d'étrangèreté géographique que constituent la marge et l'errance. Enfin, c'est la question de l'étrangèreté à soi et le motif du trouble identitaire qui seront au cœur de la dernière partie.

Première partie

Un rapport d'étrangeté au réel

Ouverture

No, decididamente no es éste, *more geometrico*, el mejor modo de iniciar mi relato.

Jorge Luis Borges, « El libro de arena »

J'ai face à l'acte d'écrire une tactique contournée, peut-être superstitieuse, c'est-à-dire qu'il faut que j'approche l'écriture par des traverses, des biais, les mille ruses de la latéralité ; c'est ce que je fais, m'approcher. Ça marche si mon angle d'attaque est juste. Et ça ne marche pas si j'aborde mon sujet frontalement.

Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*

Au seuil de cette étude, entrons dans l'analyse par deux micro-lectures qui nous permettront à la fois d'introduire cette partie consacrée à l'altération du rapport entre le sujet et le réel et d'esquisser un « art romanesque »¹ propre à Chejfec, que nous concevons comme une esthétique de l'oblique.

Le premier texte en question est l'incipit de *El llamado de la especie* : un bref paragraphe en italique qui en constitue le premier chapitre, intitulé « Vuelta ». Le second extrait, s'il n'est pas à proprement parler l'incipit de *Cinco*, y occupe également une position liminaire, puisqu'il s'agit du quatrième paragraphe du tout premier chapitre. Ces fragments font ainsi partie de l'ouverture de deux romans et possèdent en cela une fonction potentiellement programmatique. Selon une interférence théâtrale fréquente chez l'auteur – et sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans cette partie –, l'un pose le décor et l'autre les personnages, comme cela est coutumier à l'orée de tout texte dramatique. L'incipit de *El llamado de la especie* est la description du village où se situe l'action à venir, tandis que le paragraphe de *Cinco* est une sorte de *dramatis personae*, puisqu'il établit la liste des personnages impliqués dans la narration.

Tout d'abord, l'incipit de *El llamado de la especie* :

¹ L'expression d' « art romanesque » est ici empruntée à Aragon, lorsqu'il définit sa poétique du « Mentir-vrai ». Louis ARAGON, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

Este poblado se ve silencioso. Nadie camina. El sol brilla en las paredes de las casas, que parecen más altas gracias al declive de las calles. Es el momento de la siesta, la hora cuando se descansa en un simulacro de noche. Irregulares, los techos rojos repiten la pendiente de la barranca como si fueran tejas rotas abandonadas sobre la tierra, escalones casi silvestres que nadie pisa y todos agradecen. Los ángulos de estos techos, inverosímiles, son perceptibles gracias a los de las ventanas, completamente irregulares. A veces un árbol impone su referencia con la vertical; y es entonces cuando el paisaje se vuelve más raro. Al final del declive está el agua, que soporta tranquila mientras todo el pueblo se derrama de a poco sobre ella. (p. 9)

Intitulé « Vuelta » – tandis que l'excipit s'intitule « Llegada » –, s'ouvrant sur un silence et une scène immobile et déserte, cet extrait inaugural a de quoi déconcerter. Entre la notion de simulacre (« simulacro de noche ») et l'image de la déréliction urbaine (« el pueblo se derrama »), qui sont des motifs chers à Chejfec, l'image qui prédomine toutefois ici est celle de l'inclinaison, de la déclivité du village. Ce motif aussi réapparaîtra dans plusieurs fictions de Chejfec, notamment dans *Cinco* (« Nació en un barrio oscuro, sobre una calle inclinada. », p. 58).

Le lieu de la fiction, en plus d'être privé de toponyme, est saturé de formes irrégulières, aux lignes de fuite divergentes, aux angles non pas droits mais « invraisemblables », à l'image des décors du cinéma expressionniste. La graphie italique de l'extrait reproduit sur l'espace de la page l'omniprésence des plans inclinés (« declive », « pendiente »), des lignes obliques. Seul l'arbre agit comme repère (« referencia ») d'une fragile verticalité et, dans le même temps, frappe d'étrangeté le paysage tout entier (« es entonces cuando el paisaje se vuelve más raro »).

Tout se passe comme si la brève description du lieu de l'action à venir annonçait une invalidation du plan orthonormé, une certaine impossibilité de la géométrie et donc, métaphoriquement, d'une forme de rationalité. Ce simple paysage inaugural parcouru d'obliques, qui se dérobent au système orthonormé, c'est la métonymie, nous semble-t-il, de l'espace diégétique propre aux fictions de Chejfec : un réel frappé d'étrangeté, qui se dérobe à la rationalité et résiste aux savoirs, se voit baigné d'incertitude.

Voyons ce qu'il en est de l'extrait de *Cinco*. Précisons que le récit de ce court roman est pris en charge par un narrateur inconnu, qui commente le contenu d'un carnet – entre journal intime et carnet de voyage – ayant appartenu au personnage principal. C'est l'errance de ce personnage que nous allons suivre dans le livre. Si la toute première phrase

de *Cinco surgit in media verba*² avec un pronom qui renvoie à ce personnage, encore inconnu du lecteur (« El viaje, promesa de la travesía, para *él* no prometía nada », p. 57, nous soulignons), la description, deux pages plus loin, d'un schéma découvert dans le carnet et qui annonce les personnages secondaires du roman, interpelle le lecteur par son ampleur et sa méticulosité :

En el centro aparece la palabra Yo. Parece un esquema equivocado, porque no previó que algunas de las líneas que van de un nombre a otro pasarían por el centro, implicando a ese Yo. Quizá asignándoles otro ángulo habría podido evitarlo, pero no lo intentó. Entonces hay líneas que al llegar al centro hacen un rodeo para dejar en claro que no lo atraviesan, con lo cual terminan dibujando un recuadro central presumiblemente no deseado, pero inequívoco. Dos líneas que van en sentido contrario hay entre el Niño y María, estableciendo por lo tanto una relación equivalente; son las que dibujan la parte inferior del marco alrededor de Yo. Entre el Niño y la Argentina hay una sola línea, pero con flecha en ambos extremos; aquí también hay equivalencia, pero la relación parece ser otra. De la Argentina sale una flecha hacia Yo, y al mismo tiempo recibe una que proviene de María, donde a su vez llega otra que salió de Patricia, hacia quien apunta una de Yo. El Niño lanza una flecha a Yo. Y otra a Patricia, pero que se detiene a mitad de camino; lo mismo sucede con la que sale de Patricia hacia el Niño, ambas se enfrentan. El mismo choque se produce entre María y Yo. Pero lo llamo choque, enfrentamiento, sólo para describir la gráfica. Al choque Niño-Patricia llega una línea proveniente de Yo, con puntas en ambos extremos. Del enfrentamiento Yo-María sale una flecha hacia la Argentina. Por último, entre Patricia y la Argentina sucede algo curioso, porque dos líneas salidas de la primera tienen como destino a la otra; es difícil que se deba a un error, más bien parece una acusación, una flecha subrayando. De manera que el rectángulo original, la página, termina convertido en seis triángulos, cuatro pequeños y dos grandes. Como el dibujante no se preocupó por diferenciar los trazos, debe suponerse que todas las líneas expresan la misma relación; pero en tal caso las dobles que salen de la Argentina representan un problema, porque señalar la misma relación dos veces es redundante. (p. 59-60)

Voilà donc couchés sur le papier du carnet les noms des cinq personnages qui interviendront dans le roman, en éclairant au passage le titre. En lecteur scrupuleux, soucieux de comprendre ce *dramatis personae* romanesque, on pourrait être tenté de redessiner les nombreuses lignes du schéma, mais la tâche semble malaisée. Et quand bien même on y parviendrait, qu'obtiendrait-on ? La description de ce schéma synoptique, qui plus est au tout début de l'ouvrage, devrait *a priori* aider à établir les liens entre les personnages à venir, mais il n'en est rien. Les flèches, si elles peuvent indiquer des degrés,

² Graciela Villanueva a analysé la récurrence de ce types d'incipits *in media verba* chez Juan José Saer. Graciela VILLANUEVA, « Un narrador sobre el caballo de la calesita », *Cuadernos LIRICO* [En ligne], n°6, 2011, consulté en avril 2015. URL : <http://lirico.revues.org/211>

des équivalences, des réciprocitys dans les relations entre ce « je » et les quatre autres personnages, ne nous disent rien de la nature de ces liens. Les noms mis à part, le schéma est muet. Par ailleurs, la longueur et l'extrême précision de la description, peu à peu, semblent suspectes : en réalité, le graphe paraît trop complexe, l'entrelacs des flèches trop embrouillé pour être honnête.

Qui plus est, en situant un tel passage à l'ouverture de son texte, Chejfec cherche aussi à définir et avertir son lecteur. Il semble en effet exiger de lui qu'il tolère par la suite de pareilles mises en pauses de la narration au profit de descriptions minutieuses à l'excès, qu'il ne soit ni gêné par la méconnaissance de tel personnage ou tel événement passé, ni freiné par d'éventuelles aberrations narratives – changement de nom ou d'identité, cadre spatial et temporel instable, transgressions diégétiques, etc. Les procédés de digression, de surcharge descriptive ou de brouillage narratif, récurrents chez Chejfec, et qui amènent le lecteur à errer dans son œuvre à la manière de ses personnages, feront l'objet d'un chapitre de cette étude.

L'usage du schéma et de la figure géométrique (« seis triángulos, cuatro pequeños y dos grandes ») évoque certaines obsessions formelles menées par le Nouveau roman en France³, mais aussi le texte expérimental d'Antonio di Benedetto *El pentágono*, publié en 1955, et qui consiste selon Julio Premat en « una serie de variaciones alrededor de un tema clásico, el adulterio, [que] lleva al estallido del relato único, a la formalización de las relaciones amorosas en triángulos y pentágonos »⁴. Toutefois, il semble que dans *Cinco*, la figure géométrique ne soit pas mise au service de la déconstruction formelle de la trame romanesque mais d'un certain brouillage, et fonctionne comme un avertissement. Si l'hermétisme du schéma fait penser aux graphes de Jacques Lacan – en particulier le « schéma L », qui expose l'aliénation du moi dans sa relation à l'autre –, on peut y voir aussi une sorte de schéma actanciel dévoyé, rendu indéchiffrable comme pour signifier qu'il n'y aura ni adjuvant ni opposant, que les rôles et les relations intersubjectives seront équivoques, parfois insondables. Ainsi, la formalisation des relations par le biais du schéma

³ Rennie YOTOVA, *Jeux de constructions : poétique de la géométrie dans le Nouveau roman*, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁴ Julio PREMAT, « Lo breve, lo extraño, lo ajeno », Introduction à : Antonio DI BENEDETTO, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 9.

est devenue excessive, n'aboutissant à guère plus qu'un entrecroisement de flèches contradictoires. Incapable d'organiser de façon synoptique et statique un monde intersubjectif trop incertain et inconstant, le schéma demeurera à la fois erroné et équivoque (« equivocado »).

Le paysage dissymétrique d'un côté et le schéma actanciel inextricable de l'autre peuvent dès lors être lus comme des mises en garde. Ces deux ouvertures semblent déjà nous dire quelque chose d'une esthétique de l'oblique et de l'aberrant (au sens premier et philosophique de ce « qui s'écarte de la norme attendue, qui va contre la logique »⁵) à l'œuvre chez Chejfec : un refus de la vraisemblance, la présence de mécanismes de brouillage du sens, une part d'indétermination dans la construction des personnages et des actions. Mais cette obliquité caractérise également la stratégie de l'écrivain face à son sujet : nous aurons l'occasion de voir qu'au moment d'écrire sur ses origines juives et l'exil de son père, sur le trauma de la dictature argentine ou l'ère néolibérale qui l'a succédée, Chejfec ne cesse, comme le romancier français Pierre Michon, de « déplacer le tabouret » afin de « biaiser la question », de trouver le bon angle d'approche. Là où Michon choisit, pour parler de Van Gogh, d'évoquer son ami le facteur Roulin (« le type romanesquement très ancien du témoin, du petit témoin »⁶), Chejfec se concentre sur l'ami qui a survécu plutôt que de se faire le biographe, éventuellement héroïsant, du jeune disparu. Ajoutons, pour finir, que ce biais s'inscrit peut-être dans une tradition de latéralité du regard toute argentine vis-à-vis des traditions culturelles européennes, *a fortiori* depuis que Borges, dans « El escritor argentino y la tradición », a recommandé à ses compatriotes lettrés de faire des dites traditions un usage aussi libre qu'irrévérent⁷. C'est la « mirada estrábica » qui selon Piglia est la base même de la culture argentine : « un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en la entrañas de la patria »⁸.

⁵ Selon la définition du Trésor de la Langue Française informatisé. URL : <http://www.cnrtl.fr>

⁶ Pierre MICHON, « La mer est belle », *Le Roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 52. Le livre où Michon évoque Van Gogh et le facteur Joseph Roulin est *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988.

⁷ Jorge Luis BORGES, « El escritor argentino y la tradición » (*Discusión*), *Obras completas, vol. 1 (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 267-274.

⁸ Ricardo PIGLIA, « Memoria y tradición », *Anais Congreso ABRALIC*, n°2, 1990, p. 61.

On reconnaîtra à Chejfec, malgré l'hermétisme potentiel de certaines de ses œuvres, le mérite d'avertir son lecteur, contraint d'adapter son œil aux perspectives aberrantes du paysage, de la nécessité d'un regard *de biais*, habile au déchiffrement⁹.

⁹ Remarquons à ce propos que Dianna Niebylski, dans son article sur *Los planetas*, a plusieurs fois recours à des termes proches de l'oblique (« La violencia cotidiana, de soslayo », « desviaciones del duelo ») et fonde une partie de sa réflexion sur le phénomène optique de la parallaxe, utilisé en photographie mais aussi en astronomie, et qui désigne l'incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet. Dianna C. NIEBYLSKI, « Paralajes de la memoria, desviaciones del duelo y otras ilusiones ópticas en Los planetas », Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura, op. cit.*, p. 101-120.

Chapitre I

Altérations du réel

Sería equivocado decir que Giannuzzi busca filosofar, más bien parece que busca reivindicar una comprensión perpleja del mundo.

Sergio Chejfec, *Sobre Giannuzzi*

Si la notion d'étrangement – *extrañamiento* en espagnol –, entendue ici comme expérience de défamiliarisation du sujet vis-à-vis de son environnement intime, et comme apparition au sein de celui-ci de phénomènes inexplicables, qui défient l'ordinaire et la raison, a été maintes fois mise en récit et étudiée par la critique en littérature, il s'agit de voir ici de quelles altérations il est question chez Chejfec. Comment se manifeste cette étrangeté du réel dans un corpus certes ultra-contemporain mais qui dialogue avec Borges ou Saer, dans cette œuvre à laquelle il est malaisé d'assigner un genre mais qui puise tout de même dans la narration fantastique « canonique », et qui se nourrit à la fois de la phénoménologie, du Nouveau roman français et de l'histoire argentine ? Nous verrons que ces altérations qui viennent semer le trouble dans la relation du sujet au monde ont partie liée avec l'absence soudaine d'autrui – l'étrangeté serait alors le signe d'une « époque de la disparition » –, qu'elles peuvent se concevoir à la lumière de la notion freudienne d'*Unheimliche*, et que s'y articulent les motifs du spectre – en lien avec un passé, intime ou national, qui ne passe pas – et du simulacre, du faux-semblant.

1. L'autre disparu

Avant d'entrer plus avant dans l'analyse textuelle du motif de la disparition chez Sergio Chejfec et l'étrangement qu'il suscite dans la relation du sujet au réel, il convient d'ouvrir ce chapitre par un bref repérage d'histoire de la littérature. Qui dit littérature contemporaine ne dit en aucun cas littérature démarrée de son passé ; au contraire, rarement une époque littéraire comme celle que nous connaissons depuis une trentaine d'années n'aura semblé faire signe de façon si récurrente, quoique préoccupée, vers des temps plus anciens. Comme le souligne Laurent Demanze, auteur de l'essai intitulé *Encres*

*orphelines*¹ et portant sur le récit de filiation dans la littérature contemporaine, « le moment contemporain, après des moments de rupture avec le passé, renoue avec les époques révolues, moins dans le souci d'y puiser une nostalgie que dans le désir d'y interroger nos inquiétudes et d'en trouver la trace effacée. »²

L'œuvre de Sergio Chejfec n'échappe pas à cette tendance rétrospective du moment littéraire contemporain. Ne serait-ce que par son rapport d'intertextualité avec certains ouvrages du XX^e siècle sur lesquels nous reviendrons, intertextualité qui, selon l'expression de Tiphaine Samoyault, constitue une « mémoire de la littérature »³. Mais aussi parce que Chejfec s'inscrit parmi les nombreux écrivains d'aujourd'hui qui héritent d'une « histoire contemporaine du désastre »⁴, d'un passé familial et collectif souvent traumatique qui ressurgit dans l'écriture et ne cesse de poser problème. Emmanuel Bouju a montré à quel point l'expérience de la disparition de masse lors de la Shoah était devenu « un lieu commun au sens fort, et un repère quasi originel de l'écriture de l'histoire dans l'espace européen. »⁵ La proposition peut sans mal s'appliquer à la littérature argentine étant donnés les liens étroits du pays avec l'Europe, et *a fortiori* à l'œuvre de Chejfec lorsque l'on apprend, dans son premier roman aux accents autobiographiques *Lenta biografía*, qu'il est le fils d'un juif polonais venu s'installer en Argentine pour fuir le régime nazi. Dès ses débuts littéraires, Chejfec écrit donc *depuis* ce passé familial et collectif, depuis ce que Jean-Louis Déotte a appelé « l'époque de la disparition »⁶. C'est d'autant plus vrai lorsque l'on sait la terrible résonance qu'acquiert le mot de « disparu » en Argentine à la suite de la dictature militaire qui a sévi de 1976 à 1983. Durant sept longues années, la junte organise en effet la répression massive et systématique des opposants par une stratégie de détentions et de disparitions forcées. Or Chejfec, après avoir fait allusion au génocide des Juifs dans son récit

¹ Laurent DEMANZE, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, José Corti, 2008.

² Laurent DEMANZE, « Le récit de filiation aujourd'hui », sur le site « Écritures contemporaines », hébergé par l'ENS de Lyon, consulté en mai 2015. URL : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>

³ Tiphaine SAMOYAUULT, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001.

⁴ Anne BOURSE, *Archiver, machiner, hériter. La mémoire et ses techniques dans la littérature occidentale des XX^e et XX^e siècles*, thèse d'État sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université de Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2009, p. 292.

⁵ Emmanuel BOUJU, *La Transcription de l'histoire : Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 19.

⁶ Jean-Louis DÉOTTE et Alain BROSSAT (dir.), *L'Époque de la disparition : Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2000.

mémoriel *Lenta biografía*, aborde précisément dans *Los planetas* le souvenir de la dictature et des disparitions. Dans *El aire*, qui n'entretient pas un rapport aussi clair à l'Histoire du pays, la femme du personnage principal s'absente aussi mystérieusement que définitivement. Bref, l'écriture de Chejfec semble bel et bien hantée par cette question de la disparition.

Le XX^e siècle ne connaît pas seulement le crime de masse mais aussi la volonté d'un anéantissement radical, par l'effacement des corps et des traces – noms, images, documents, etc. Hériter de cela, vivre à « l'époque de la disparition » implique de se conformer au nouveau rapport au temps et à la représentation artistique qu'instaure cette arrivée dans la mémoire proche des « sans-traces »⁷, c'est-à-dire ceux dont les corps manquent, les individus à qui les régimes dictatoriaux ont nié rétroactivement jusqu'à l'existence. D'une part, en ce qui concerne la temporalité, comme l'affirme Anne Bourse,

la « disparition » a pour effet d'arrêter le temps : le passé peine à devenir passé pour une conscience marquée par le traumatisme (...). Il ne peut pas y avoir de véritable rupture entre les générations, ainsi qu'en témoigne le mouvement des grand-mères et des mères argentines, refusant la moindre compensation de l'État tant que les tortionnaires ne sont pas identifiés et conservant ainsi les mêmes positions politiques que celles de leurs enfants dans les années 1970. On demeure dans un régime temporel où se mêlent indéfiniment les fantômes et les « survivants ».⁸

D'autre part, la disparition modifie le rapport à l'art en mettant la question de la trace, de l'empreinte au cœur du processus créatif :

Face à une politique négationniste et anti-existentialiste qui exige des parents de victimes de prouver que leurs enfants ont existé, alors que pour les organes de l'État, il n'y a que des « sans-trace », l'art revient à l'image en incorporant des traces, des empreintes de disparus. C'est le retour politique à une technique analogique qu'on croyait en voie de disparition : la photographie. Parce que pour qu'il y ait une photo, il a bien fallu qu'une existence réfléchisse un rayon lumineux et que ce dernier impressionne une pellicule photosensible.⁹

L'ensemble narratif qu'a composé Sergio Chejfec, se trouve profondément marqué par cette problématique de la disparition, qu'elle soit explicite ou plus sous-jacente selon les

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ Anne BOURSE, *Archiver, machiner, hériter. La mémoire et ses techniques dans la littérature occidentale des XX^e et XXI^e siècles*, *op. cit.*, p. 293-294.

⁹ Jean-Louis DÉOTTE, « Le régime nominal de l'art », Jean-Louis DÉOTTE & Alain BROSSAT (dir.), *op. cit.*, p. 13.

ouvrages. Fantômes et photographie : ce sont là justement deux motifs que nous aborderons dans le cadre de ce chapitre consacré à l'étrangeté du rapport au monde, à partir de la disparition comme élément déclencheur.

Deux récits de la disparition

El aire et *Los planetas*, les deux ouvrages qui nous intéresseront particulièrement au cours de cette première analyse, ont pour thème commun la disparition d'autrui. En effet, pour l'un comme pour l'autre des deux ouvrages, le récit débute par la séparation du personnage principal et de son *alter ego* : la narration s'enclenche, elle apparaît dès lors que « l'autre » disparaît. Avant toute chose, avant même de rendre compte d'une étrangeté dans le rapport au réel, *El aire* et *Los planetas* sont donc des récits de la perte et de la (sur)vie possible malgré la moitié absente. Dans *Désirs de disparaître*, Dominique Rabaté montre que si le motif de la disparition peut être considéré comme un « cliché fictionnel »¹⁰ venu du roman noir ou policier, il est aujourd'hui réinvesti hors de ces genres romanesques par un grand nombre d'écrivains contemporains, notamment en France. Mais du fait de l'histoire récente du pays, le terme résonne de façon toute particulière en Argentine.

El aire se compose de sept chapitres qui correspondent aux sept derniers jours du personnage nommé Barroso, dont on assiste à la déliquescence psychologique et physique suite au départ aussi soudain qu'inexpliqué, dès l'incipit, de sa femme, Benavente. Pourtant, comme le souligne Beatriz Sarlo dans un article consacré à *El aire* et paru dans le supplément culturel de *Clarín*, l'un des nombreux mérites du roman est de ne pas faire de cet événement liminaire le prétexte à un récit psychologique, mais plutôt, *via* la fiction, à une réflexion, une méditation sur la perte et l'absence :

La originalidad de *El aire* es dar del sentimiento y del dolor una versión no psicológica sino conceptual : definiciones de lo que es el hueco de cualquier ausencia.¹¹

¹⁰ Dominique RABATÉ, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence Éditeur, 2015, p. 35.

¹¹ Beatriz SARLO, « La ficción inteligente », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 391.

Paradoxalement, cette disparition de la femme aimée s'annonce en première page par une apparition dans le champ visuel de Barroso : celle d'une enveloppe glissée sous la porte d'entrée de l'appartement, annonçant laconiquement le départ :

Adentro había una pequeña hoja doblada en dos, y en ella un breve mensaje escrito con esa misma letra que antes o después habría puesto "Barroso": "Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte". No había firma, cosa para él innecesaria; había reconocido la letra de Benavente. (p. 18)

Puisque ni Barroso – qui partira pourtant à sa recherche en Uruguay, de l'autre côté du delta – ni le lecteur ne rencontreront Benavente, son absence prend la forme d'une disparition, elle en fait un personnage « en creux », et la traversée du fleuve, aller sans retour, acquiert éventuellement une portée symbolique, voire mythique par laquelle le Río de la Plata se ferait l'écho du Styx ou de l'Achéron.

Le récit de *Los planetas* est de même mis en branle par une disparition, cette fois bien ancrée dans l'histoire politique argentine : celle d'un jeune homme, mentionné comme « M » (ou plus rarement « Miguel »), enlevé par les militaires au début de la dictature. Ce récit du *desaparecido* est pris en charge par son ami et *alter ego*, « S » (de « Sergio »), qui se révèle peu à peu être l'avatar fictionnel de Sergio Chejfec. Tantôt menée à la première personne par S, tantôt à un niveau extradiégétique et à la troisième personne dans quelques passages en italique, la narration suit la période *d'après* la disparition mais ne manque pas de faire retour à de nombreuses reprises sur le temps passé ensemble par S et M. *Los planetas*, récit élégiaque dont nous tenterons d'éclairer quelques unes des multiples facettes, s'articule en tout cas autour de ce vide laissé chez le survivant par l'absent, et qui plus est le *disparu*, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression de Jean-Louis Déotte, le « sans-traces ». Cet effacement brutal de l'ami, comme celui de la femme aimée dans *El aire*, va projeter son ombre sur l'ensemble du récit dès les premières pages du livre. Chejfec nous y introduit d'emblée dans la violence du régime, par le récit d'une explosion dans ce que l'on suppose être un centre de détention de la junte. Le personnage de S, apprenant la nouvelle dans le journal, ne peut s'empêcher de relier l'événement à la séquestration quelques temps plus tôt de son ami, et pressent qu'il est mort suite à la bombe :

En mi caso, la explosión tenía un pasado doloroso, que comenzaba con el secuestro de M (...) Debo decir que no tenía entonces, como no tengo ahora, forma de comprobar la presencia de M en la explosión. Pero tampoco estaba o estoy en condiciones de

descartala. Imaginarlo entre el grupo servía de poco, incluso no servía para nada ; sin embargo era un pensamiento que se imponía una y otra vez a cualquier asociación (p. 15-16)

Beatriz Sarlo, dans *Tiempo pasado*, mentionne *Los planetas* comme un exemple d'ouvrage littéraire capable d'aborder l'horreur de la dictature argentine en évitant les travers du récit de témoignage, c'est-à-dire en pensant « *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla. »¹² A propos de l'incipit du roman, elle souligne la puissance d'effondrement que représente la disparition de M tant pour l'existence de S que pour le récit lui-même, qui va tenter de s'élaborer non pas *sur* cette absence mais *autour* d'elle et *malgré* elle :

La novela queda marcada de allí en más por ese paisaje de restos humanos dispersos, que se corresponde con la desaparición del amigo. (...) Esas líneas breves rodean el cráter, la desaparición del amigo, alrededor de la cual, pero no *sobre ella*, se extenderá la novela.¹³

Sarlo résume en des termes proches le trouble qui résulte de la disparition de Benavente dans *El aire* :

La desaparición irrumpe como un revelador que ilumina el espacio cotidiano., resignificando no el pasado sino el presente. Con la desaparición comienza la novela. Por última vez, Barroso cree ver a Benavente su mujer, que acaba de deslizar una carta, simple y enigmática, bajo la puerta. Hemos atravesado un límite. De allí en más el presente se convierte en una extensión virtual, donde la repetición y la novedad son indiscernibles porque todos los actos se recortan sobre eso, verdaderamente liminar, que es la ausencia. (...) Barroso no se mueve para buscarla, ni siquiera para comprender por qué ella se ha ido: se mueve, en cambio, para que sus itinerarios por la ciudad y los suburbios ocupen un tiempo que, de pronto, se ha vaciado.¹⁴

Ainsi, les deux textes de Chejfec vont se construire autour du « cratère » de l'absence, vont être travaillés par le vide que laisse l'*alter ego*. Le souvenir du disparu creuse un gouffre qui semble menacer les vivants (« El pozo abierto por el recuerdo de M », p. 16) ou bien il est une marque, une trace néfaste qui se dépose en eux (« su desaparición era nuestra marca », p. 20) et qui va même jusqu'à les nommer : selon Andrew C. Rajca dans son article sur *Los*

¹² Beatriz SARLO, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, op. cit., p. 166.

¹³ *Ibid.*, p. 165.

¹⁴ Beatriz SARLO, « La ficción inteligente », art. cit., p. 391.

planetas, le « S » se référerait à l'adjectif « Sobreviviente » tandis que le « M » serait celui de « Muerto ». ¹⁵

Los planetas et *El aire* constituent en cela des récits de la perte d'une harmonie originelle fondée sur le couple ou le duo amical. Le motif de l'incomplétude, de la moitié manquante affleure fréquemment dans *Los planetas*. C'est le cas par exemple dans la conversation de deux femmes rencontrées dans la rue par le protagoniste, et où il est question d'un cendrier brisé en deux, dont une moitié a mystérieusement disparu :

Gracias a la vereda angosta pude escuchar la conversación que dos pasajeras tenían dentro de un taxi detenido frente a mí. Una de ellas decía "Te juro que no apareció". "No puede ser", contestó la otra. "Pero así fue. Estuvieron media hora buscando y ni rastros." "Pero era un cenicero grande, no puede desaparecer así como así." "No, es que no desapareció todo; desapareció la mitad." "¿Qué mitad?" "La mitad. Al caer se rompió, buscaron por todos lados y faltaba la otra mitad." "No puede ser." "Sí. Pusieron el pedazo sobre la mesa y se quedaron mirándolo. Nadie le hace caso a un cenicero, pero cuando falta la mitad todos se paralizan de terror." (p. 241)

Or, tout se passe comme si la présence de l'autre avait été jusqu'alors la garantie d'un espace-temps ordonné, d'un réel empli de sens, ou en tout cas dont la signification ne posait pas question. Dès lors, la disparition ouvre une brèche dans l'univers du personnage esseulé, une faille qui, nous allons le voir, fait s'immiscer l'étrangeté dans le monde quotidien. A la fin de *Los planetas*, S cherche à faire revivre M par un artifice administratif : il tente de changer son nom pour prendre celui du disparu, en vain. Or l'absence est vécue comme une telle altération du réel, un tel *desconcierto* – au sens classique d'une disharmonie générale, d'une discordance profonde des phénomènes – que le changement de nom n'est pas désiré comme simple compensation, mais bien comme une tentative de restaurer l'équilibre perdu, de réparer le *concert* originel :

Me pareció justo que yo, habiendo quedado vivo, compensara su ausencia volcando su nombre sobre el mío. Pero no lo pensaba solamente como una compensación ; era, más profundo o superficial, depende cómo se mire, un equilibrio que debía restablecerse. (p. 256)

¹⁵ Andrew C. RAJCA, « Remnants of the Disappeared: Subjectivity and the Politics of Postdictatorial Cultural Memory in Sergio Chejfec's *Los planetas* », *Dissidences* [En ligne], n°5, 2013, consulté en mai 2015. URL : <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/>

Si la stabilité du couple amoureux ou amical assurait sa cohérence au réel, la disparition d'autrui, nous allons le voir, ouvre la voie à tous les dérèglements.

L'absence comme cause d'une déréalisation du réel urbain

Sous quelles formes alors se manifeste cet étrangeté progressif causé par l'ébranlement du duo primordial ? Il apparaît d'emblée que ses signes se donnent à voir dans l'espace urbain. Nous analyserons plus en profondeur dans la deuxième partie de notre étude les questions géographiques qui traversent notre corpus. Toutefois, signalons dès à présent que *El aire* comme *Los planetas* ont pour cadre diégétique la ville de Buenos Aires : les deux ouvrages semblent donc entrer en dialogue avec la pléthorique lignée du roman urbain moderne en Argentine, où l'organisation du récit est conjuguée à un souci de transcrire l'environnement métropolitain au sein de la forme livresque, et où l'itinéraire dans la ville va de pair avec une évolution du personnage, parfois un cheminement métaphysique – comme c'est le cas dans *Los siete locos*, de Roberto Arlt, où la catabase progressive d'Erdozain s'illustre par une descente dans le quartier du Bajo, ou encore dans *Adán Buenosayres*, où la capitale argentine prend la forme des cercles de l'Enfer dantesque. La Buenos Aires de Chejfec, lieu des errances de S et de Barroso, est aussi le lieu d'une progressive déréalisation, d'un détraquement de la machinerie urbaine.

Ainsi, à la fragmentation textuelle de *Los planetas* (par l'insertion de micro-récits, les changements de narrateur, etc.) répond ce que S, suite à la disparition de son ami, perçoit comme un « dispersion » des éléments urbains, et qui semble être la conséquence métaphorique de l'explosion narrée en incipit :

las cosas concretas de la ciudad, levantadas con sustancias que se endurecen al fraguar y resisten en el tiempo, ahora se disolvían en un núcleo de desorden. Esta dispersión de la ciudad, que únicamente dejaba en pie las marcas que hablaban de nosotros dos, y por lo tanto poniendo todavía más en evidencia la falta de M, me trastornó durante varios meses y también me dejó sin habla (p. 21)

À la déflagration de la bombe et au choc traumatique de la perte de l'être aimé succède une dispersion désordonnée du réel urbain, comme une « vue en éclaté » de la ville autour de l'épicentre de l'absence. La topographie de Buenos Aires perd en cohérence, se montre

discontinue : l'étrangement qu'installe la disparition se manifeste par le bouleversement du cadre spatial, la « déréalisation du réel »¹⁶ urbain.

Dans *El aire*, les quelques jours que Chejfec fait vivre à son personnage désormais esseulé constituent de même une étrange succession de perturbations dans le réel urbain. Au gré d'un espace-temps pareillement morcelé (« la geografía habitual no estaba preparada para soportar la premura sin riesgo de fragmentación, como si la prisa acelerara el tiempo, y con ello la disgregación de la ciudad », p. 61), Barroso, les paupières dessillées par la fuite de sa femme, mesure peu à peu l'étrangeté dont sa ville est le support. Si l'absence soudaine d'autrui sert en quelque sorte de déclencheur à l'introspection de Barroso, elle lui fait également entreprendre une déambulation dans son quartier, au cours de laquelle il découvre une topographie chamboulée – des zones de pampa au beau milieu de la ville, des bidonvilles sur les toits des immeubles – mais aussi des mœurs insolites – des femmes qui s'exhibent devant lui, des habitants amassant des bouteilles de verre, le public d'un match de football étrangement silencieux –, qui l'amènent à pressentir une tromperie du réel : « Barroso tuvo la sensación de estar frente a una apariencia engañosa de las cosas. » (p. 146) Tout se passe comme si la présence de Benavente à ses côtés avait été jusqu'à présent la garantie d'une certaine lisibilité des phénomènes, d'une perception du réel sans heurts. Sa soudaine solitude se traduirait alors par une profonde inadéquation à ce qui l'entoure. Comme le souligne Fernando Reati dans *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* :

La ausencia de la esposa [es] un desencadenante que lleva al protagonista a fijar su mirada en otras ausencias y cambios hasta entonces desapercibidos. (...) La ausencia de la mujer y la ausencia de la ciudad-mundo familiar son entonces intercambiables.¹⁷

Ainsi, dès lors que s'absente Benavente – d'ailleurs liée sur le plan onomastique à *Buenos Aires*, nom qui à l'origine désigne les « bons vents » que l'on entend dans le nom *Benalvente* – s'absente aussi derrière un voile d'étrangeté le sens des phénomènes auxquels assiste le protagoniste au sein de la ville. À ce titre, Sergio Chejfec a confirmé dans un entretien

¹⁶ L'expression est tirée de Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 218.

¹⁷ Fernando REATI, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, *op. cit.*, p. 180.

réalisé en 1993 le lien étroit qu'il a cherché à tisser dans ce roman entre la figure de la ville et celle de la femme disparue :

la idea era escribir una novela sobre Buenos Aires, pero no desde un punto de vista memorialista ni costumbrista, sino tratar de trabajar alrededor de esta ciudad como si fuera un vacío semejante al que puede llegar a tener alguien cuando es abandonado por su mujer¹⁸

Par ailleurs, l'affirmation de Fernando Reati connecte de façon frappante les cadres urbains de *El aire* et *Los planetas* à la « ville absente » (dé)construite par Ricardo Piglia en 1992 dans son roman éponyme¹⁹, où s'opérait également une progressive déréalisation de l'environnement *porteño*. Élaborée à partir d'un imaginaire dystopique voire science-fictionnel et servant un propos plus explicitement politique que chez Chejfec, cette vision d'une Buenos Aires fragmentée, sur le point de s'effacer, est aussi liée à une disparition qui hante le roman : celle d'Elena, femme et muse de l'écrivain Macedonio Fernández, ensuite transformée en machine-conteuse de récits. Ainsi, chez Chejfec comme chez Piglia, le vacillement du cadre urbain a partie liée avec l'absence subite de l'être cher. On est bien ici en présence d'un « Entfremdung », un étrangeté causé par la perte d'une « familiarité jusque là évidente et porteuse »²⁰. En d'autres termes, dès l'instant où l'*alter ego* est perdu, c'est-à-dire l'*altérité* sécurisante qui assurait sens et cohérence à l'univers familier, s'installe une *altération* profonde du réel, une perturbation du chronotope urbain, bref une étrangeté à laquelle va devoir se confronter le personnage désormais solitaire.

La disparition en butée contre la pensée

Enfin, les disparitions de Benavente et de M, qui, on l'a vu, forment un gouffre, un « pozo abierto » dans les deux récits, et viennent hanter l'environnement du survivant en le baignant dans un climat d'étrangeté permanent, sont de façon récurrente décrites par les narrateurs respectifs comme des sortes de trous noirs pour la pensée, des événements vidés de toute signification, impossibles à comprendre et donc à croire. Ainsi dans *Los planetas*, la

¹⁸ Hinde POMERANIEC, « El juego de la incertidumbre » (entrevista a Sergio Chejfec), *Clarín*, suplemento « Cultura y Nación », 21 janvier 1993, p. 12.

¹⁹ Ricardo PIGLIA, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 1992.

²⁰ Stéphane HABER, « Le terme « aliénation » (« entfremdung ») et ses dérivés au début de la section B du chapitre 6 de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel », art. cit.

proposition « No lo puedo creer » revient à l'esprit de S comme un mantra obsédant, elle est l'expression d'une radicale impuissance de la pensée à croire en la réalité du fait traumatique, malgré l'éloignement temporel. Face à l'impensable de la mort de M, la logique discursive du narrateur s'affole, s'enroule sur elle-même, signifiant et signifié s'y confondent :

Ahora tengo más del doble de edad, o sea ha pasado tanto tiempo desde la ausencia de M como años previos, suyos o míos, a su muerte, y sencillamente no lo puedo creer. No lo puedo creer. (...) Suceso e incredulidad se enrocan, intercambian así sus planos como si "No lo puedo creer" fuera el hecho y la desaparición de M la forma verbal que lo interroga. (p. 207)

Et quand la disparition, qui tout à la fois excède et annule la raison, ne met pas la parole en déroute, elle l'empêche purement et simplement. Ainsi, après quelques mots échangés, S et Sito, qui ne se sont pas revus depuis la disparition de M, ressentent le poids du silence qu'impose cette absence : « el motivo de nuestro silencio radicaba en que la desaparición de M era un hecho excesivo » (p. 149).

Dans son ouvrage *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, le sociologue Gabriel Gatti a identifié dans le champ artistique rioplatense au tournant des années 2000 ce qu'il nomme les « récits de l'absence de sens » (« narrativas de la ausencia de sentido ») : succédant à une génération qui cherchait, par le moyen de l'archive, de la psychanalyse ou l'anthropologie, à conférer un sens aux atrocités commises pendant les dictatures du Cono Sur – et construisait ainsi des « narrativas del sentido » –, des écrivains, des artistes visuels ou des plasticiens ont plus récemment choisi d'assumer le vide comme lieu d'énonciation, de parler depuis l'incompréhensible, l'irreprésentable²¹. On inscrira sans mal *Los planetas*, où ne cesse de s'exprimer la disparition comme non-sens, parmi ces « narrativas de la ausencia de sentido ». Pour qualifier la disparition forcée des opposants politiques, Gatti utilise le terme de « catastrophe sociale radicale », où la notion de *catastrofe* désigne en première instance un bouleversement radical et permanent du

²¹ Gabriel GATTI, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008. Voir aussi son article intitulé « Les enfants parodiques : catastrophes sociales, néo-victimes et nouvelles identités dans les "mondes du détenu-disparu" », *Sociologie et sociétés*, vol. 44, n° 2, 2012, p. 311-335 [En ligne], consulté en juin 2015. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1012934ar>

sens, une dissociation absolue entre les mots et les choses. Le discours obsessionnel du narrateur de *Los planetas* à propos de la disparition de son ami, où signe et signifié sont intervertis, apparaît comme un symptôme de cette « catastrophe » sémantique.

La fuite de Benavente dans *El aire* pose également à Barroso un profond problème de compréhension, elle apparaît en tous points comme contraire au bon sens, à la raison :

Le parecía increíble que [Benavente] se hubiera ido, (...) lo increíble se había convertido no sólo en creíble, sino en verdad. (p. 66)

Con su desaparición, Benavente dejaba un vacío de realidad y reponía la anomalía en la conciencia de Barroso (p. 87)

La ausencia de B carecía de sentido (...) era otro contrasentido con sentido (p. 108)

Après avoir ébranlé le rapport de Barroso au réel, la disparition de la femme aimée, prenant les contours d'un contresens logique, d'une « anomalie », se fait peu à peu puissance asphyxiante, nocive, puisqu'elle l'attaque dans son corps même, et enfin dans sa réalité même :

Era como si ella, al abandonarlo, hubiera despojado al aire de sus virtudes físicas o naturales (...) Incluso su hemorragia, y antes las arcadas y náuseas, seguidas por el vómito, ahora Barroso estaba seguro, se debían a la ausencia de Benavente. Así como ella había despojado al interior del hogar de la silueta de su cuerpo, con su ausencia había abierto dentro de Barroso una lesión por donde se le iría la vida. (p. 157-158)

A pesar de las cartas y de la ausencia, no podía creer que se hubiera marchado (...) porque él mismo, Barroso, se había tornado irreal desde su partida. (p.188)

L'absence de l'être aimé, menant corps et pensée à se vider de leur substance de l'intérieur, se révèle bel et bien comme un *scandale* logique et affectif, au sens étymologique de *scandalum*, c'est-à-dire « ce sur quoi l'on trébuche » : énigme insolvable et plaie incurable, fait que la raison ne peut appréhender, le vide laissé par l'absent fait vaciller le « survivant » autant que le réel qui l'entoure.

Notons qu'à *El aire* et *Los planetas* est relié un troisième texte élégiaque, « El extranjero », publié par Chejfec en avril 1993 dans la revue *Punto de Vista*. S'il n'y est pas question d'une disparition, la nouvelle traite malgré tout de la perte d'un *alter ego*, à savoir le frère du narrateur. Chejfec y entremêle la remémoration du défunt au récit de la « vie d'après » pour le narrateur, et souligne là encore l'état contradictoire dans lequel se trouve

plongé l'être endeuillé : « Hay pocas cosas más contradictorias que recordar a un muerto: el dolor se confunde con el recuerdo y la pena con la consolación. »²²

Ajoutons pour terminer que l'absence du disparu est un *désastre*, d'après le sens que Maurice Blanchot confère à ce mot à partir de son étymologie : le désastre, c'est l'événement funeste – placé sous une mauvaise étoile –, mais c'est aussi la rupture avec les *astres*, c'est-à-dire avec ce qui maintient le sens et l'ordre des choses²³. C'est là un étonnant écho à l'imaginaire stellaire que Chejfec déploie dans *Los planetas* : S et M y sont constamment décrits comme deux planètes « errantes » et inséparables, prises dans diverses « constellations ». Le *dés-astre* est donc aussi pour S la séparation d'avec l'étoile jumelle, l'astre aimé. Dès lors, l'absence de l'autre va se manifester comme la fissure par laquelle s'engouffre l'étrangeté, qui fait se confondre le familier et l'étrange et charrie avec elle son lot de spectres.

2. « Étrange familier » et spectralité

Retour de l'Unheimliche freudien

Peu après la disparition de M, S croise la mère de son ami disparu dans une rue de Buenos Aires. Cette vision provoque en lui un trouble, lié au tiraillement entre le caractère familier de ce visage maternel qu'il connaît et l'étrangeté du lien qui les unit tous deux au disparu. Chejfec écrit :

Esta mezcla entre *familiar* y *extraño*, pienso, fue el primer resultado del trabajo incansable de la ausencia de M. Lo familiar admitía a lo extraño, y lo extraño se apropiaba de lo familiar. El primero absolvía al segundo, y el segundo perdonaba al primero. (Lo familiar era M, lo extraño era la muerte.) (p. 38)

²² Sergio CHEJFEC, « El extranjero », *Punto de Vista*, n°45, avril 1993, p. 7.

²³ C'est la lecture qu'en fait Daniel Álvaro dans son compte-rendu de l'ouvrage précédemment cité de Gabriel Gatti : Daniel ÁLVARO, « Gabriel Gatti, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008, 176 págs. », *Nombres*, n° 23, novembre 2009, p. 351-356. On peut également penser au dernier vers de *La Divine Comédie* de Dante et à la mention des étoiles, qui apparaissent comme la garantie d'un monde ordonné par Dieu. Voir aussi Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

L'effet le plus immédiat de l'absence soudaine et définitive de l'ami M est donc cette hybridation entre le connu, l'intime et une dimension méconnaissable, étrangère à soi. Il est difficile de ne pas voir dans cette oscillation entre l'étrange et le familier un écho au motif de l'*Unheimliche*, décelé par Sigmund Freud, et qui sera ici notre premier « jalon » conceptuel sur ce chemin de l'étrangèreté. Le mot allemand, ardu à traduire en français comme en espagnol sans périphrase ni perte de contenu sémantique, porte en lui cette tension entre le *heim* – littéralement, la maison, mais plus globalement le foyer, ce qui est familier – et ce qui échappe à cette familiarité, porté par le préfixe antonymique *un-*. De multiples traductions ont été proposées depuis la parution du texte de Freud en 1919 : « l'inquiétante étrangeté » – c'est le choix de Marie Bonaparte, la première traductrice de l'essai en français, traduit par « inquietante extrañeza » en espagnol –, « l'inquiétante familiarité » (François Roustang) et « l'inquiétant familier » (Olivier Mannoni), « l'infamilier » (Jean Bellemin-Noël), etc. L'une d'elles, proposée par Roustang correspond exactement à la bipolarité des termes en lesquels se pose le problème de la disparition chez Chejfec : « l'étrange familier ». Afin d'illustrer son propos, Freud puise des manifestations de l'*Unheimliche* dans une littérature de genre explicitement fantastique²⁴. Bien que ce ne soit pas là le genre prédominant dans les écrits de Chejfec, ce qui est narré dans *Los planetas* et *El aire* comme conséquences de la disparition, mais aussi dans d'autres romans de Sergio Chejfec, se révèle fréquemment de l'ordre de l'irrationnel, de l'incompréhensible. Le nombre d'occurrences de ces termes d'« étrange » et de « familier » y est frappant, et fait de cette notion contradictoire un véritable *leitmotiv*.

Ainsi, Barroso, dans *El aire*, est saisi par une impression d'étrange familiarité au sein de son espace domestique peu après l'arrivée de la lettre qui annonce le départ de Benavente. Le trouble du personnage nous est décrit précisément comme une oscillation, une indécision entre la permanence de l'univers domestique du quotidien et l'arrivée d'une certaine étrangeté, entre la sérénité de la sphère des objets familiers que l'absence de Benavente n'aurait en rien perturbée et la perception que quelque chose d'étranger – ici, l'adjectif est « ajeno » – s'est désormais installé :

²⁴ Son étude s'appuie en effet en grande partie sur l'analyse de la nouvelle « L'Homme des sables » d'E. T. A. Hoffmann.

Hacia sólo una semana que Benavente no estaba, sin embargo ya – y más ahora, con la llegada del sobre – toda la casa parecía estar dominada por una naturaleza que ignoraba su abandono. La misma luz que unos momentos antes había supuesto diferente de la que estaba acostumbrado a percibir, la misma respiración que había sentido con un compás distinto del habitual, también mostraban haberse plegado a la ausencia de Benavente, contribuyendo a ese aire de extraña serenidad; *a veces un ambiente intolerablemente ajeno y otras veces familiar*. (p. 20, nous soulignons)

Si l'espace domestique, en tout point reconnaissable et proprement objectif – existant en soi, indépendamment du sujet pensant –, est indifférent à l'absence de la femme (« une nature que ignoraba su abandono »), quelque chose pourtant dans la lumière ou le souffle de Barroso semble avoir déjà intégré la disparition et la signaler sans cesse au personnage par une « intolérable » étrangeté. Une autre manifestation de cet inquiétant familier ressenti par Barroso a lieu plus tard dans le roman, toujours dans l'appartement mais cette fois devant les vêtements rangés dans l'armoire :

Frente al armario la ropa le pareció *ajena* ; creía estar contemplándola por primera vez. Mientras buscaba camisas y pantalones comprobó que sus manos reconocían una *familiaridad* que su mirada no se resignaba a admitir; y sin embargo, cuando cerraba los ojos, esa exagerada variedad de texturas, dobleces, rugosidades, botones y costuras recuperaba de inmediato su condición habitual. Después abría de nuevo los ojos y otra vez sentía estar frente a vestimentas ajenas que sólo recuperaban su calidez y cercanía gracias a sus manos. (p. 47-48, nous soulignons)

Notons ici que l'hésitation entre le connu (« familiaridad », « condición habitual », « calidez y cercanía ») et ce qui fait l'objet du trouble – de nouveau désigné par l'adjectif « ajeno » – prend la forme d'une dissociation perceptive chez Barroso lui-même : là où ses mains reconnaissent, ses yeux ne voient que l'étrange, la non-appartenance.

Dans son essai, Freud décline les très nombreuses acceptions du mot « heimlich » pour mieux tenter de saisir la signification de son antonyme. On y apprend que « se sentir *heimlich* » veut dire « se sentir chez soi ». L'étrangeté que fait entrer dans le foyer la disparition de Benavente vient perturber cette impression familière attachée à l'espace du foyer. Cette défamiliarisation qui s'opère se traduit dès lors par une puissance de « délogement » : tirant Barroso hors de son *heim*, hors du champ confortable d'un chez-soi désormais aboli, elle le pousse à errer dans les rues de Buenos Aires pour tenter d'y voir clair et à partir à la recherche de sa femme. A cet égard, on pourrait rapprocher *El aire* d'un récit qui lui est presque contemporain dans la littérature française : *La Moustache*, d'Emmanuel Carrère, publié en 1986. Le personnage principal de ce roman décide un jour de raser sa

moustache, mais à sa grande surprise – qui se mue peu à peu en terreur –, personne ne remarque ce changement, pas même son épouse. Le surgissement de l'angoisse, typique du fantastique, est chez Carrère le déclencheur d'un dérèglement progressif du monde quotidien et d'un vacillement de l'identité. Dans son essai *Subjects Not-at-home*, Daisy Connon met la notion d'*uncanny*, traduction anglaise de l'*Unheimliche*, au service d'une analyse de l'écriture du *chez-soi* dans la littérature française contemporaine²⁵. Dans son compte-rendu de l'ouvrage de Connon, Manon Delcour écrit :

Das *Unheimliche* désigne donc un moment de perte d'assise ferme, de rupture à l'égard du confort de l'environnement coutumier. (...) La problématique de la moustache du narrateur rasée sans que personne dans son entourage ne le remarque dérive rapidement en un point de rupture par rapport à l'image stable du foyer. (...) Le quotidien dévoile dès lors sa duplicité : en insérant un grain de sable dans la machine de l'univers quotidien, Emmanuel Carrère construit une réalité alternative du familier. D. Connon y voit une tentative pour affranchir le lecteur de son point de vue habituel sur la réalité familière du chez soi et évaluer sa propre place dans cet environnement, notamment par rapport à des réalités contemporaines telles que l'illusion du couple idéal, le moi narcissique, la continuité entre l'ego et le monde, etc.²⁶

Il est intéressant d'observer qu'*El aire* s'inscrit aisément dans cette lignée romanesque contemporaine qui traverse certaines œuvres d'Emmanuel Carrère mais aussi, selon Connon, de Marie Ndiaye ou Eugène Savitzkaya : en une « actualisation singulière de l'héritage du Nouveau Roman »²⁷, l'*Unheimliche* freudien y fait retour mais s'intègre cette fois au banal, au quotidien, il vient troubler la relation du sujet aux espaces familiers et, quittant la sphère du *heim*, rejaillit plus amplement sur l'environnement géographique, familial, social du personnage.

L'un des chapitres les plus troublants et emblématiques de *Los planetas* se trouve au début du roman et prend les contours d'un conte fantastique. La narration à la première personne du récit-cadre, on l'a dit, alterne fréquemment dans l'ouvrage avec des fragments en italique qui font varier la narration, ou bien avec des micro-récits que se racontent tour à

²⁵ Daisy CONNON, *Subjects Not-at-home : Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, New York, Rodopi, 2010.

²⁶ Manon DELCOUR, « L'écriture du chez soi chez Emmanuel Carrère, Marie NDiaye & Eugène Savitzkaya », *Acta fabula* [En ligne], vol. 12, n° 1, 2011, consulté en mai 2015. URL :

<http://www.fabula.org/revue/document6092.php>

²⁷ *Ibid.*

tour plusieurs des personnages du livre, multipliant ainsi les niveaux narratifs. Intéressons-nous ici brièvement à la toute première de ces narrations enchâssées : il s'agit d'une histoire racontée par M (« Primera historia de M ») à S lorsque tous deux sont encore jeunes et qui, en un effet de métalepse, se trouve être le récit de deux garçons prénommés Sergio et Miguel. Ces deux enfants, au retour de l'école, décident pour s'amuser d'échanger leurs identités. Ainsi, Sergio s'appellera Miguel, ira dîner dans la maison de Miguel et se fera passer pour lui aux yeux des parents de son ami, et vice versa. L'élément perturbateur et angoissant propre au fantastique se noue au moment des retrouvailles du soir avec les parents : ni les mères ni les pères respectifs des deux jeunes garçons ne montrent le moindre signe de surprise lorsqu'ils voient arriver l'autre enfant dans leur maison. A peine est-elle instiguée par Sergio et Miguel que l'anomalie est intégrée au réel, sans heurt aucun : tout se passe comme si de rien n'était. Chacun des deux garçons se retrouve alors captif du nom et de la place de l'autre. L'amusement des deux amis a rapidement cédé la place au malaise et, les jours puis les mois passant, ils ne supportent plus de vivre ainsi. Se remémorant avec désespoir leur vie d'avant l'échange, ils font la rencontre d'un vieillard mystérieux qui leur confie une mission capable de résoudre leur problème : ils devront aller au bord du fleuve et, si l'un d'eux pêche quelque chose, ils feront en sorte de revenir immédiatement auprès de lui. En revanche, s'ils ne pêchent rien pendant trois heures, ils n'auront plus à s'en faire. Les deux enfants s'exécutent et, au bout d'un certain temps, ils repêchent une botte. Considérant que ce n'est pas là chose sérieuse à rapporter au vieil homme, ils attendent encore, malgré la consigne. Une tempête se lève alors et fait déborder le fleuve, qui finit par emporter avec lui Sergio et Miguel. Muni de la botte, le vieux sage aurait pourtant pu, nous est-il narré, déjouer l'inversion des identités des jeunes garçons : celui d'entre eux capable de l'enfiler et de marcher avec était Miguel, l'autre était Sergio.

Nous reviendrons sur l'hétérogénéité générique propre à l'œuvre de Chejfec, mais mentionnons dès à présent la proximité de ce court récit, tant dans son argument que dans sa structure, avec les genres du conte fantastique et merveilleux – on pense par exemple au récit du Petit Poucet et ses bottes de sept lieues. Toujours est-il que cet extrait surprend, au beau milieu d'un texte-cadre consacré à la mémoire d'un jeune homme emporté par la dictature. Si *Los planetas* n'est pas, à proprement parler, un texte réaliste de façon homogène, il s'ancre tout de même dans un temps et un espace définis – plusieurs

marqueurs sont là pour le confirmer : la dictature, la guerre des Malouines, le retour de Perón à Ezeiza ; la rue Acevedo, le Gran Buenos Aires, etc. – et s’attache à des faits quotidiens, minimes. Cette « Primera historia de M » retient le lecteur par un effet de rupture et de contraste – et aussi, bien-sûr, de miroir – avec le récit-cadre. Nous aborderons en détail dans la troisième partie de cette étude, consacrée à la question identitaire, le motif récurrent de la réversibilité des identités, dont cet extrait est un exemple marquant. Remarquons simplement pour l’heure l’écho à l’*Unheimliche* freudien qui s’y loge, et comment cet épisode fantastique réactive l’oscillation propre à cette notion. Au début de l’histoire, lorsque Sergio et Miguel comprennent que les parents ne s’aperçoivent en rien de la supercherie, nous relevons une fois encore les termes contradictoires de l’*étrange* et du *familier* :

En el ínterin, *todo les resultó familiar y extraño a la vez*; porque aun cuando hubiesen estado infinidad de veces en la casa del otro, ya que los padres eran también amigos, se daban cuenta ahora de que no conocían, pese a ello, nada por debajo de lo superficial. Uno por lo general asocia el terror con lo desconocido, y más cuando se trata de la infancia: el silencio, la oscuridad o estar entre personas extrañas provoca una angustia especial que se disipa enseguida, en cuanto se enciende la luz, vuelven a escucharse los ruidos acostumbrados y se ven de nuevo las caras conocidas. En este caso sucedió algo parecido, aunque particular, ya que el mismo hecho de pasar por cosas inverosímiles junto a personas cercanas (...) significaba una especie de terror irónico. (p. 52-53, nous soulignons)

En effet, rien d’inconnu ici pour les garçons « échangés » qui se voient accueillis par les parents de l’autre comme leur propre fils, littéralement. L’espace domestique, s’il est familier à chacun, ne leur est pourtant pas *propre*, il est celui de l’autre ; en réalité tout l’environnement affectif qui va se réorganiser sans aucun soubresaut et les enserrer peu à peu, même s’il leur est connu, leur est également étranger. Les visages familiers ne sont pas ici pour l’enfant la fin du cauchemar, l’évacuation de l’inconnu effrayant (« el silencio, la oscuridad o estar entre personas extrañas ») : ils *sont* le cauchemar, puisqu’ils ne sont pas les bons. Cette « terreur ironique » de l’inversion des identités ne tient donc que grâce à la présence d’un degré de familiarité dans l’expérience de l’*étrange*, que par la cohabitation de ces deux pôles contraires présents dans l’*Unheimliche*.

Par ailleurs, l’épisode réactive le thème du double, *topos* fondateur de la littérature fantastique – du *Doppelgänger* d’Hoffmann au « William Wilson » d’Edgar Allan Poe – et que nous étudierons de façon transversale chez Chejfec dans la troisième partie.

Contentons-nous ici de signaler que le motif de la dualité est en lien étroit avec l'*Unheimliche* analysé par Freud dans son essai. En effet, Freud place parmi les motifs producteurs d'inquiétante étrangeté les plus saillants

le motif du double dans toutes ses gradations et spécifications, c'est-à-dire la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques, de l'intensification de ce rapport par la transmission immédiate de processus psychiques de l'un de ces personnages à l'autre – ce que nous nommerions télépathie –, de sorte que l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre, de l'identification à une autre personne, de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi –²⁸

Dans l'extrait qui nous occupe, l'identification à l'autre par la permutation des domiciles familiaux et des noms (« la desgraciada ocurrencia de trocar los nombres », p. 55), c'est-à-dire par un artifice originel qui crée de l'étrangeté, est en fait immédiatement intégrée par le réel – ici, les parents –, elle se voit en quelque sorte « refamiliarisée ». L'indifférence parentale finit par semer le doute chez Sergio et Miguel, qui ne savent « plus à quoi s'en tenir quant [à leur] moi propre ». De cette mince zone de recouvrement de l'étrange par le familier surgit la peur enfantine que ce récit explore. Car, comme on peut le supposer, le caractère étrangement familier des « mauvais » parents frappe d'étrangeté le lien avec la « vraie » famille – si l'on suit la logique du récit, ceux-ci ne reconnaîtraient pas leur véritable enfant. Ainsi le simple jeu d'échange enfantin prend l'ampleur d'un profond questionnement ontologique. Questionnement qui est aussi celui du lecteur : doit-il interpréter que les parents font semblant ou qu'une altération du réel – de type fantastique – s'est véritablement produite ?

On peut également lire l'épisode depuis la notion de « roman familial », que Freud développe en 1909 dans son court texte intitulé « Le roman familial des névrosés »²⁹. Le considérant d'abord comme un symptôme psychotique de déni de réalité – proche de la paranoïa –, il le nomme *Entfremdungsroman* (« roman de l'étrangeté »), avant de le considérer plus amplement comme un caractère simplement névrotique et une expérience normale du développement infantile. Mais là où l'enfant choisit d'écrire son propre roman

²⁸ Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) », art. cit., p. 236.

²⁹ Sigmund FREUD, *Le roman familial des névrosés*, Paris, Payot & Rivages, 2014 [1909]. Voir aussi : Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

familial en s'inventant une ascendance héroïque lorsque disparaît sa surestimation des images parentales, les jeunes S et M provoquent sans le désirer cette mise à distance de leurs parents, par un jeu initialement innocent mais dont les conséquences les dépassent aussitôt. On peut ainsi entendre l'épisode comme une version altérée du processus décrit par Freud, version dans laquelle la défamiliarisation du monde familial s'opère cette fois de façon involontaire et brutale, et ne donne pas lieu à une réécriture plaisante – sur le mode mythique ou héroïque – de l'identité parentale par l'enfant, mais simplement à l'expérience traumatisante de l'*Unheimliche*. Selon Freud, le passage par cet *Entfremdungsroman*, compris comme épreuve malheureuse de la séparation avec l'harmonie antérieure, est indispensable à la croissance psychique et affective de l'enfant. En ce sens, l'épreuve de la pêche dans le fleuve dans *Los planetas*, plutôt que le moyen de rétablir l'harmonie initiale et la situation enfantine idyllique, peut apparaître comme une forme, typique du genre du conte, de rite de passage à l'âge adulte.

La disparition suscite donc un effet d'étrangeté qui s'exprime dans des termes proches de ceux employés par Freud et qui, dans *El aire*, « déloge » le personnage de son environnement domestique ou, dans *Los planetas*, crée entre lui le disparu une identification si troublante qu'elle fait vaciller les certitudes quant à son identité. Par ailleurs, cette brève analyse éclaire un pan de l'hétérogénéité générique propre à l'œuvre Sergio Chejfec : si le romancier ne compose pas des textes pleinement fantastiques, il réinvestit toutefois la notion d'« inquiétant familier » à l'occasion de scènes qui font écho à certains topoï du genre. C'est là ce que nous confirme la récurrence du motif spectral à l'œuvre dans ses récits.

Persistance des spectres

Selon Laurent Demanze dans *Encres orphelines*, « L'*Unheimliche* a partie liée à la répétition et à la revenance : comme le dit Freud, une maison *unheimlich* est à proprement parler une maison hantée »³⁰. C'est également ce que met en avant Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, lorsqu'il fait l'exégèse du texte « Das *Unheimliche* » : Freud voit dans la hantise l'exemple peut-être le plus fort, « une sorte de prototype » de l'expérience de

³⁰ Laurent DEMANZE, *Encres orphelines*, op. cit., p. 227.

l'inquiétante familiarité, reliant l'adjectif *unheimlich* à la locution « *es spukt* », forme verbale difficilement traduisible qui évoque la revenance – Derrida propose « ça spectre », « ça apparitionne »³¹. Or il se trouve précisément que les disparitions que Cheftec met en scène, malgré leurs différents statuts, font des absents des figures fantomatiques, et que cet « imaginaire spectral »³² essaime dans d'autres textes où il n'est pas directement question de disparition.

La fuite de Benavente, soudaine et incompréhensible, est un simple éloignement géographique, une échappée du cadre domestique et, pour Barroso, du champ du visible. Pourtant, cette absence et cette invisibilité ne cessent d'être questionnées par la trace visible de sa présence passée que constitue la lettre glissée sous la porte avant de partir. Le personnage de Benavente se caractérise résolument par cette douloureuse indécision : une présence-absence, dont la lettre se fait le signe paradoxal :

Antes que un mensaje, la carta era una prueba de sí misma; la pluma que había trazado las letras era la de su mujer, así como también la mano. Y fue este contraste entre el rastro tan cercano de su presencia, y la separación aludida por el anónimo y el viaje, el hecho principal que desorientó a Barroso. (p. 20)

La femme disparue, que Barroso croit apercevoir dans la rue sous la forme d'une silhouette indistincte juste après qu'elle a quitté l'appartement, se manifeste uniquement « en creux », par les traces d'une présence évanouie – la lettre comme trace de la main. « Caractéristico de lo espectral es ser sólo percibido indirectamente por los rastros, las huellas que deja »³³, écrit Silvana Mandolessi à propos de l'esthétique spectrale dans *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, propos que nous pouvons reprendre à notre compte en qualifiant Benavente de personnage fantomatique.

³¹ Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 274.

³² Danièle MÉAUX, « Photographie et revenance : une autre approche du passé », Jutta FORTIN & Jean-Bernard VRAY (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 111.

³³ Silvana MANDOLESSI, « *Nadie nada nunca* : Saer y lo espectral », Ilse LOGIE (dir.), *Juan José Saer. La construcción de una obra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, coll. « Escritores del Cono Sur », 2013, p. 139-152 [En ligne], consulté en juin 2015.

URL : https://www.academia.edu/6958137/NADIE_NADA_NUNCA_SAER_Y_LO_ESPECTRAL

Dans *Los planetas*, en revanche, la disparition ne laisse aucune trace physique, et c'est bien là le cœur du problème, paradigmatique de la question de la mémoire des disparus de la dictature argentine. Cette évanescence rend impossible à la fois la certitude de la mort et le rituel funéraire, comme l'explique l'écrivaine Antonia García Castro :

La condamnation muette à la disparition est souvent une condamnation à la mort sans sépulture. C'est en tant que telle qu'elle affecte durablement l'entourage le plus proche de la victime. En premier lieu, parce que la mort sans sépulture est, dans ce contexte, une mort incertaine – face à la certitude de l'arrestation, le doute concernant le sort final du prisonnier persiste –; en second lieu, parce que la mort sans sépulture interdit tout rituel funéraire et empêche les familles d'enterrer leurs morts. Le disparu reste objet d'affect, d'attention, tant que dure l'absence inexplicquée du corps.³⁴

Cette indétermination qui plane sur la personne disparue rend le deuil et le souvenir particulièrement difficiles et douloureux. Absence de corps, absence de lieu de recueillement pour les proches, c'est là ce qui obsède M :

La falta de lugar, pensé, la ausencia de espacio donde esté el pobre cuerpo de M. (p. 156)

Par ailleurs, les disparitions forcées des opposants se sont accompagnées d'une destruction des documents attestant de leur identité, c'est-à-dire des traces documentaires d'une appartenance officielle à l'humanité. Or la disparition physique de M dans *Los planetas* se double justement d'une absence « verbale » : son nom n'apparaîtra nulle part après son enlèvement, sur aucune liste :

Todavía hoy me asombra no haber encontrado el nombre de M escrito en ningún lugar, en los listados de las organizaciones ni en los avisos de la prensa. (p. 45)

Cette absence du patronyme dans les listes est dès lors perçue par le narrateur comme un degré de plus dans l'anéantissement. Après celle du corps, la disparition du nom va jusqu'à instaurer le doute quant à l'existence même de la victime, elle fait vaciller la certitude ultime :

Se ignora el nombre de muchos secuestrados; sin embargo, sólo su ausencia en las listas nos habla a nosotros, que lo conocimos, de *un vacío que pone en duda la misma existencia*: no es que fuera preciso verlo en un índice para verificar su paso por la vida, pero ello

³⁴ Antonia GARCÍA CASTRO, « Pour une histoire officieuse des "disparitions" en Amérique latine », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 54, 1999, p. 42-49 [En ligne], consulté en mai 2015. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1999_num_54_1_404226

habría expandido el espesor de su recuerdo; nadie ha vuelto a escribir su nombre ni nadie lo ha leído. (p. 46, nous soulignons)

L'existence passée de M elle-même (« su paso por la vida ») est ainsi devenue proprement insaisissable. Sans corps, sans lieu ni trace auxquels se référer, le survivant ne peut faire son deuil, il est en proie à un souvenir sans cesse ressassé, une *hantise*. Gina Saraceni, qui s'est intéressée aux questions de mémoire et de filiation dans son ouvrage *Escribir hacia atrás*, souligne :

esta ausencia del cuerpo muerto es (...) una forma de presencia intempestiva que ocupa y perturba el presente del superviviente impidiéndole « enterrar » tanto al muerto como al cuerpo³⁵

Pierre-Damien Huygue, dans son article « La politique d'Antigone », confirme cette idée selon laquelle l'attestation de la mort par un nom ou une sépulture permet « qu'il puisse y avoir un présent émancipé et une temporalité libérée » ; sans cela, « le passé ne passerait pas véritablement : il viendrait habiter fantomatiquement ou religieusement l'actualité, empêchant ainsi l'émancipation d'un présent retenu dans une histoire non soldée. »³⁶ C'est bien ce qui manque aux proches de M et à S, le narrateur : un nom dans une liste, qui attesterait du décès et permettrait au passé, par le deuil, de « libérer » le présent. « Lo que sigue es una historia que no ha terminado », annonce le narrateur au début du roman (p. 17) : une histoire irrésolue, un passé qui ne passe pas.

Dans *Lenta biografía*, Sergio Chejfec, par le biais de son narrateur, raconte l'exil de son père depuis la Pologne jusqu'en Argentine pendant la Seconde guerre mondiale. S'il n'y mentionne pas la mort de l'un de ses proches, il évoque toutefois la disparition de certains parents de son père et celle de milliers d'autres Juifs. De ces victimes de la Shoah, comme celles de la dictature militaire en Argentine, les corps mais aussi les traces et les preuves de l'existence passée ont été anéantis. Rien d'étonnant, donc, à ce que dans cet ouvrage aussi, l'« héritage » du désastre pour les survivants soit présenté comme un deuil irréalisable, et par conséquent une hantise permanente, un ressassement. Ainsi le narrateur, mettant en scène son père avec ses autres amis juifs exilés à Buenos Aires, les décrit-il régulièrement

³⁵ Gina SARACENI, *Escribir hacia atrás*, op. cit., p. 53.

³⁶ Pierre-Damien HUYGUE, « La politique d'Antigone », Jean-Louis DÉOTTE & Alain BROSSAT (dir.), *L'Époque de la disparition : Politique et esthétique*, op. cit., p. 61-73.

dans le livre comme réunis autour d'une table pour tenter de se rappeler le passé d'avant l'exil. Ils parlent le yiddish, langue de l'ailleurs et du passé, et qui à de nombreuses reprises nous est décrit comme « une langue semblable à la mastication » (« un idioma (...) parecido a la masticación »³⁷). Ces réunions dominicales, dans une langue du remâchement, c'est-à-dire du ressassement³⁸, sont consacrées au souvenir des « desaparecidos » qui ne sont autre, pour le père du narrateur, que son ombre et son passé (« su sombra natural, el pasado y el espacio virtual desde donde él había venido », p. 13). Là encore, le passé proche ne cesse de s'infiltrer dans le temps présent, de refaire surface dans la mémoire. Les événements qui ont eu lieu – puisqu'ils sont des traumatismes – et les disparus – puisqu'ils sont sans sépulture – continuent de se dire au présent. Le narrateur insiste à ce titre sur le fait que la mémoire obsédante opère un prolongement dans la conjugaison : elle étire le prétérit – le temps de ce qui est clos, achevé – vers un présent continu, toujours recommencé :

[Sutil pretérito el de las cosas muertas.] Siguen vivas, continuando, en la memoria de uno y sin embargo ya no son. (...) Sutiles pretéritos, que ya no son y siguen siendo. (p. 21-22)

A propos de *Lenta biografía*, Gina Saraceni parle ainsi d'un « retour des fantômes »³⁹. Plus généralement, cette présence-absence – *El Aire* – ou ce doute persistant à propos des disparus, ce ressassement du souvenir des absents et ce deuil impossible – *Los planetas* et *Lenta biografía* –, tout cela sous-tend en effet chez Chejfec un certain imaginaire fantomatique, spectral, qui n'est jamais explicite – comme ce serait le cas dans un récit fantastique – mais s'élabore ici et là par des évocations métaphoriques, et qui participe de l'inquiétante étrangeté à l'œuvre dans son univers diégétique. Notons que *Lenta biografía* aussi peut être considéré comme un récit de la disparition, dans la mesure où Chejfec

³⁷ « Eran reuniones donde él y los demás hablaban en idisch acerca de sus cosas (...) Eran pedazos de recuerdos, fragmentos, mutilaciones de historias, lo que en esas reuniones se sacaba a la intensa luz (...) Eran labios húmedos, hablando ese idioma tan parecido a la masticación y memorando imágenes evanescentes. (...) Se trataba – se trata –, por ejemplo, de reconstruir vidas de personas lejanas y muertas », p. 23.

³⁸ Dans *Lenta biografía*, Chejfec fait parler les survivants à propos des morts et les fait « remâcher » sans répéter leurs souvenirs ; cette image évoque également la pièce de théâtre de Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, où ce sont cette fois les défunts qui s'expriment, en un chœur d'outre-tombe. Patrick KERMANN, *La Mastication des morts*, Paris, Lansman, 2002.

³⁹ Gina SARACENI, « El regreso de los fantasmas. Escrituras de la herencia en las ficciones de Sergio Chejfec y Roberto Raschella », *Iberoamericana*, VII, 26, 2007, p. 19-27, [En ligne], consulté en mai 2015. URL : http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_26/26_Saraceni.pdf

établit un parallèle implicite entre la disparition de ses ancêtres juifs organisée par les nazis et celle des victimes de la « guerre sale » en Argentine. En effet, comme le souligne Annick Louis, Chejfec recourt à plusieurs reprises à la formule « desaparecidos del mapa », or le mot « desaparecidos » est bien-sûr extrêmement connoté à l'époque de rédaction puis de publication du livre – le texte est daté de 1986 et il paraît dans sa première édition en 1990⁴⁰.

Selon Silvana Mandolessi, qui par ailleurs a exploré les motifs gravitant autour de l'*Unheimliche* freudien dans la littérature argentine contemporaine – dans l'œuvre de Laura Alcoba, Eugenia Almeida et Carlos Gamerro, notamment⁴¹ –, *Los planetas* s'inscrit pleinement dans ce qu'elle nomme les « narrations spectrales » argentines (« narrativas espectrales »)⁴². Elle mentionne à ce titre le passage du roman où, bien après la disparition de M, S croise dans la rue Sito, un autre ami d'enfance du disparu. Cette rencontre inopinée apparaît aux yeux de S comme un signe de M, une « intromission » (p. 136) de l'absent dans sa vie et qui le poussera à écrire son histoire :

Sito tuvo una influencia importante en la decisión de escribir esta historia (...) Hoy podría ver en Sito (...) *la anuencia enviada por M* para divulgar algo de su historia, aunque sólo fuera de su existencia (...). Antes de su muerte yo jamás había tenido la sospecha de que *la sustancia o el espíritu de alguien* pudiera hacerse manifiesto en ocasión alguna; esta eventualidad surgió cuando M se fue (p. 136, nous soulignons)

Si donc la femme échappée dans *El aire*, personnage « en creux », semble acquérir une certaine spectralité par la présence-absence que sa lettre exprime, l'*alter ego* disparu dans *Los*

⁴⁰ Annick LOUIS, « Una pedagogía del recordar. Notas sobre *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) », Anne-Laure BONVALOT, Anne-Laure REBREYEND & Philippe ROUSSIN (dir.), *Literaturas y transiciones democráticas*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016.

⁴¹ Silvana MANDOLESSI, « Haunted houses, horror literature and the space of memory in Argentine Postdictatorship literature », Estela SCHINDEL & Pamela COLOMBO (dir.), *Space and the Memories of Violence. Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, [En ligne], consulté en mai 2015. URL :

https://www.academia.edu/9589937/Haunted_Houses_Horror_Literature_and_the_Space_of_Memory_in_Postdictatorship_Argentine_Literature

⁴² Silvana MANDOLESSI, « Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina », IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2012, [En ligne], consulté en mai 2015. URL :

https://www.academia.edu/9590017/Historias_de_fantasmas_narrativas_espectrales_en_la_Postdictadura_Argentina

planetas apparaît comme une présence bienveillante, capable de se manifester dans le réel du survivant, et qui l'incite à l'écriture – car M est présenté comme le véritable écrivain potentiel du duo : « de haber continuado con vida, el habría sido el escritor » (p. 122).

Le cinquième chapitre de *Los planetas* s'ouvre sur l'évocation de la nuit du 20 juin 1973, date du retour en Argentine du général Juan Perón et du massacre qui s'ensuit, à l'aéroport d'Ezeiza. Les deux amis S et M déambulent dans une Buenos Aires déserte, où règne un « silence funèbre » (p. 216). L'Argentine, et la capitale en particulier, sont décrites comme une sorte de nécropole, au sein de laquelle les morts qui s'accumulent acquièrent une vie autonome :

Ya por aquellos tiempos la Argentina se llenaba de muertos (p. 214)
Así, sin advertirlo, o advirtiéndolo pero sin darnos cuenta, Buenos Aires se llenaba de muertos; ellos tenían una vida propia, subsidiaria de la estela dejada por sus cuerpos. (p. 221)

Toutefois, ce motif spectral est également présent dans d'autres textes de Chejfec où il n'est pas question de disparition. C'est alors l'image de la peau translucide, d'un devenir-transparent qui évoque l'aspect fantomatique, évanescent, du personnage. Il en va ainsi d'Isabel, dans *El llamado de la especie*, dont la peau perd de son opacité (« imprevistamente traslúcida », p. 68 ; « pálida, a punto de volverse traslúcida », p. 135). Cette tension « inquiétante » vers l'invisibilité est aussi à l'œuvre chez Félix, le protagoniste de *Los incompletos* :

él todavía está inmerso en su nube de bruma nocturna, que lo acompaña desde la calle y obra de manera curiosa sobre su cuerpo, deshaciéndolo o evaporándolo, (...) en todo caso le propina una dosis de transparencia, de unos grados leves pero decisivos, como si la carne y la ropa se hubiesen conjugado en la misma medida para hacerse menos densos. (...) Es inquietante ver oscurecerse la figura de Félix y volverse traslúcida (p. 173-174)

Dans *Boca de lobo*, les enfants des ouvriers que rencontre le narrateur, discrets au point de vouloir s'effacer (« su aspiración a borrarse », p. 104) se voient également pourvus d'une peau quasi transparente (« fina y empalidecida, de hecho traslúcida », p. 103). Enfin, évoquons l'un des textes les plus récents de Sergio Chejfec, où ce motif de l'invisibilité ressurgit : la nouvelle « Vecino invisible », incluse dans le récent recueil *Modo linterna*, met en scène un homme – *alter ego* de Chejfec durant son séjour à Caracas – dont les voisins d'immeuble s'échangent à tour de rôle un don d'invisibilité. Ce pouvoir, davantage vécu

par lesdits voisins comme une corvée que comme un don extraordinaire (« Asumir la invisibilidad en general resultaba para ellos una carga que no podían evadir », p. 23), apparaît comme une propriété anachronique, comme revenue de la littérature fantastique ou gothique.

Par ailleurs, Isabel Quintana, dans un article intitulé « Saquear la experiencia », analyse conjointement les romans *Boca de lobo* et *El llamado de la especie*, dans lesquels le protagoniste est étranger à la communauté qu'il tente d'intégrer – un homme de culture et sans doute d'extraction bourgeoise au sein d'une communauté ouvrière pour *Boca de lobo* ; une femme errante dans un village inconnu dans *El llamado de la especie*. Quintana voit dans la figuration fantomatique de ces deux personnages la réactualisation – et l'inversion, en ce qui concerne *Boca de lobo* – du *topos* argentin de l'invasion par l'ennemi intérieur et populaire qu'a cristallisé Julio Cortázar dans sa nouvelle « Casa tomada »⁴³, où les envahisseurs demeurent invisibles – notons que nous sommes ici aussi très proches du motif freudien de l'*Unheimliche*, où le *heim* (le « foyer ») est soudainement rendu inquiétant par l'arrivée de l'étrange(r). Chez Chejfec, le personnage cherchant à pénétrer une communauté qui n'est pas la sienne est condamné à errer sans attache, à hanter spectralement ce monde étranger, d'où l'effacement voire l'invisibilité qui le caractérise :

en *Boca de lobo* y en *El llamado de la especie*, cincuenta años después de “Casa tomada”, se opera una notable operación sobre dicho tópico que conduce a un reacomodamiento en la lectura de dicha tradición de la literatura argentina. La invasión es ahora llevada adelante por quienes —despojados de sus bienes, de su hogar y de su clase— vagan como espectros buscando constituirse una identidad (luego de su expulsión, tras la “casa tomada”). (...) En estos relatos de Chejfec los forasteros son estos personajes que, sin “carta de ciudadanía”, deambulan espectralmente. La casa tomada sigue produciendo, así, su propia proliferación de fantasmas.⁴⁴

⁴³ Julio CORTÁZAR, « Casa tomada », *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.

⁴⁴ Isabel Alicia QUINTANA, « Saquear la experiencia: memoria e identidades amenazadas », *Ipotesi*, vol. 11, n°2, Juiz de Fora, Universidad Federal de Juiz de Fora, 2007, p. 145-152. Par ailleurs, Diamela Eltit, dans son article « La noche boca de lobo », a comparé le personnage-narrateur de *Boca de lobo* à la figure du vampire, puisqu'il se caractérise par sa volonté de possession et de domination, tant du corps de la jeune femme que du corps du récit lui-même : « el narrador de la novela *Boca de lobo* se apropia íntegramente del espacio textual. La novela se articula en y desde su narrador. (...) Su voz omnisciente copa el relato. Es tal su vocación por cubrir la totalidad de su trama que termina por descubrirse a sí mismo, quiero decir, por describirse. Su pasión analítica permite la irrupción de otro análisis que no es más que el asedio a la curiosidad en la que enmarca su voluntad de posesión. ». Diamela ELTIT, « La noche boca de lobo », *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria*, n°8, Rosario, Universidad de Rosario, 2000, p. 171-174.

C'est un type de fantômes assez similaire que décrit le personnage d'un des textes les plus récents de Chejfec, *Mis dos mundos* : en promenade dans un parc, sa vision fugace, réelle ou rêvée, d'une silhouette d'homme le mène à un excursus sur sa fréquentation régulière de ce qu'il décrit comme des êtres spectraux, errants :

Estos seres que a veces encuentro son inconstantes, por supuesto imprevisibles, y están sometidos a un régimen que se me ocurre llamar de flotación. Parecen disponibles, abiertos a establecer alguna comunicación (...) pero flotan o son blandos: cuando uno se les acerca, los aleja la agitación del aire (p. 42)

Il affirme par la suite la persistance de ces spectres tout au long de sa vie et leur rôle d'aimable catalyseur pour le développement de sa pensée et de son imagination de promeneur :

Como digo, no descarto que esa impresión se haya debido al cansancio acumulado por el largo día de caminata, pero los fantasmas han tenido una presencia duradera, si bien inconstante, en lo que de modo más o menos convencional llamo mi vida, una presencia que se prolonga hasta hoy y que sin duda continuará. (...) Pese a su aparente inutilidad, los fantasmas me han servido para recargar mi deseo errabundo. En muchas ocasiones (...) siento que caminar carece de objeto (...) pero los fantasmas me rescatan (...). Entonces la caminata pasa a ser un asunto inventado, que puede desarrollarse como drama o comedia y, por lo mismo, terminar ofreciendo alguna enseñanza (p. 42-43)

Dans ces dernières occurrences du motif de la transparence ou de l'inconsistance des corps, la spectralité n'est pas à mettre en rapport avec la hantise d'un passé irrésolu, comme dans *Los planetas* ou *Lenta biografía*, mais plutôt à considérer comme une oscillation entre l'être et le non-être, comme la représentation visuelle d'une précarité de l'identité – nous reviendrons sur cette notion dans la troisième partie. Ces exemples, nous semble-t-il, n'en participent pas moins d'un motif fantomatique qui traverse le monde romanesque de Chejfec de part en part et en étaye l'inquiétante étrangeté.

Photographie et revenance

Dans ce cadre, il n'est pas anodin qu'apparaisse dans cette fiction de la disparition que constitue *Los planetas* un autre motif fertile pour l'imaginaire spectral : la photographie. Jean-Louis Déotte a montré que les périodes succédant aux disparitions massives – dans les camps nazis, ou plus tard dans les dictatures du Cono Sur – ont vu ressurgir dans l'art ce

motif de la photographie⁴⁵. C'est que ce procédé technique a partie liée avec une forme de vérité « criante », pourrait-on dire : d'après Daniel Bounoux, « l'image photographique, comme celle du miroir ou des ombres projetées sur le sol, est immédiate (sans la médiation d'un code), et dans cette mesure ne se réfute pas »⁴⁶. « Intraitable » selon Barthes, la photo exprime à la fois la réalité et le passé, en un poignant et décisif « *Ça-a-été* »⁴⁷. Dès lors, face à un régime politique qui supprime les corps et efface les preuves, qui crée des « sans-traces » et échappe à toute responsabilité, la photographie se révèle être, en tant qu'empreinte irréfutable d'une existence passée, un instrument adéquat pour contrer le négationnisme et clamer haut et fort, en reprenant la formule de Barthes, qu' « *ils ont été* ». Pour tenter d'en savoir plus sur le sort de leurs enfants disparus, mais aussi pour protester contre le silence imposé par le régime, les Mères de la Place de Mai ont dès le début de la dictature empli l'espace public de la ville par des portraits photographiques des disparus, contrebalançant ainsi l'absence physique des victimes par une sorte de sur-présence visuelle. Dans un article sur l'usage par les artistes contemporains du médium photographique dans la mémoire des disparus argentins, Graciela Villanueva écrit :

Desde sus primeras manifestaciones en plena dictadura los familiares de los desaparecidos utilizaron las fotos como una prueba de la existencia de aquellos por quienes reclamaban. Sus fotos vuelven en las manifestaciones que reclaman esclarecimiento y justicia, en internet, en televisión, en periódicos, en los juicios contra los represores y torturadores. La presencia de un ser humano en la foto se usa para denunciar su ausencia en la realidad.⁴⁸

Elle souligne d'autre part que, dans ce contexte politique et mémoriel, la photographie instaure une « dialectique du visible et de l'invisible », en ce qu'elle rend présent un corps absent.

⁴⁵ Jean-Louis DÉOTTE, « Le régime nominal de l'art », *art cit.*, p. 13.

⁴⁶ Daniel BOUGNOUX, *L'image entre le spectre et la trace*, Paris, INA Éditions, coll. Collège iconique, 2014, p. 26.

⁴⁷ Roland BARTHES, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 120 *sqq.*

⁴⁸ Graciela VILLANUEVA, « La dialéctica de lo visible e invisible en la utilización de las fotografías de los desaparecidos argentinos » *L'Âge d'or*, Images dans le monde ibérique et ibéro-américain, n°5, 2012, Université de Paris-Est Marne-la-Vallée [En ligne], consulté en mai 2015. URL :

http://lisaa.u-pem.fr/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/fichiers/LISAA/l_age_d_or/Age-d_or-5/Villanueva.pdf&t=1432839431&hash=66614cdf31656ea0a886613da3d40b010f04ea3

Cette dialectique est, de façon plus générale, une caractéristique de l'objet photographique : « toute photo nous place dans un entre-deux de vie et de mort, de présence et de distance ou d'absence » ; par conséquent ce « mélange déconcertant de présence réelle et d'absence, de vie et de mort, permet de qualifier la photographie de "spectrale". »⁴⁹ Lorsqu'elle est le portrait d'un disparu, la photographie provoque donc, selon Claire de Ribaupierre, « une hallucination du même type que le fantôme », dans la mesure où elle montre « l'image d'un corps absent. »⁵⁰ Notons avec Danièle Méaux que la « thématization » de la photographie dans le champ littéraire à la fin du XX^e siècle est récurrente, au point de constituer un *topos* contemporain, particulièrement dans les littératures qui ont trait à la mémoire, au temps passé, à un imaginaire spectral. C'est ainsi que, au sein de la littérature française, Marguerite Duras, dans *L'Amant*, ou Pierre Michon, dans *Rimbaud le fils*, élaborent des textes « hantés par une photographie absente du texte »⁵¹, ou bien que Claude Simon et Georges Perec méditent, dans leurs « romans généalogiques », sur le rapport entre la photo et la hantise⁵².

Dans son essai intitulé *Literaturas reales*, Luz Horne souligne l'importance de l'image, et particulièrement de l'objet photographique, chez certains auteurs latino-américains qui, selon elle, se réapproprient les postulats du réalisme littéraire à l'aune des avant-gardes du XX^e siècle. Les textes de Chejfec, s'ils n'incluent pas littéralement des photographies, en font apparaître textuellement, parfois de façon très minutieuse (« la imagen se construye verbalmente a pesar de que no aparezca de modo efectivo »⁵³). Horne cite notamment *Los incompletos*, dont la trame s'organise à partir d'images, puisque le narrateur reconstitue l'histoire de Félix grâce aux cartes postales que ce dernier lui envoie des quatre coins du monde. Mais l'image photographique est également présente dans *Los planetas* : étant donné le statut ontologique ambigu et la puissance spectrale de l'objet photographique, il n'est pas étonnant qu'une photo de M s'insère, de façon certes fugace mais marquante, au

⁴⁹ Daniel BOUGNOUX, *L'image entre le spectre et la trace*, op. cit., p. 110.

⁵⁰ Claire DE RIBAUPIERRE, *Le Roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2002, p. 50.

⁵¹ Jutta FORTIN et Jean-Bernard VRAY (dir.), « Avant-propos », *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, op. cit., p. 14.

⁵² Claire DE RIBAUPIERRE, *Le Roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*, op. cit.

⁵³ Luz HORNE, *Literaturas reales*, op. cit., p. 62.

début de l'anamnèse qu'y entreprend le narrateur. Conformément à ce qu'explique Danièle Méaux, « l'invocation d'une (ou de plusieurs) photographie(s) invite à la reconstitution de faits révolus » : « l'image est "prétexte" »⁵⁴. Cette apparition du cliché de M a lieu dans le premier paragraphe en italique du roman, c'est-à-dire la première incise d'une narration extra-diégétique à la troisième personne. Immédiatement après le récit de l'enlèvement et de l'explosion, Chejfec opère ici une analepse et reprend l'histoire de S et M depuis son origine :

Conoció a M cuando ambos dejaban la infancia. Varios años antes del secuestro sellaron, con un clásico rito de confirmación, la amistad: intercambiaron sus retratos. (p. 22)

Avant même la disparition de M, sa photographie possède un statut particulier en ce que, échangée avec celle de S, elle atteste de leur amitié. Elle est donc prise dans un rituel enfantin, qui fait d'ailleurs écho à l'épisode, quelques pages plus loin, de l'inversion des identités. S'ensuit une brève description de la photographie du disparu :

El retrato de M era el detalle ampliado de una foto sacada en la calle Humberto I en el barrio de San Telmo. El volumen expandido de su cara borrona las facciones, el grano grueso del papel sugiere una expresión dramática, también menos espontánea, y en la boca abierta se distingue su proverbial marca, el hueco de un incisivo ausente. Un poco por efecto de la ampliación y otro poco por su gesto, la cara está a punto de convertirse en mueca (p. 22)

C'est là l'unique portrait physique de M qui sera donné à lire au sein du roman. Il est pourtant bien difficile de se figurer un visage à partir de l'extrait : tout tend au contraire à brouiller les traits ou à les déformer. La photographie, puisqu'elle est un agrandissement et que le grain du papier est épais, fait du visage de M une tâche floue (« borrona las facciones ») et a capturé son image à l'instant précis où les traits se tendent en une grimace (« la cara está a punto de convertirse en mueca »). Le « trou » de la dent absente, signe de reconnaissance (« su proverbial marca »), suggère peut-être quant à lui l'absence à venir du corps tout entier. Ainsi, avant même d'intervenir comme personnage dans le récit rétrospectif, avant même de se manifester comme présence transcendante auprès de S – par la rencontre avec Sito précédemment évoquée –, M nous est présenté comme « image d'un

⁵⁴ Danièle MÉAUX, « Photographie et revenance : une autre approche du passé », art. cit., p. 122-123.

corps absent », comme un visage flou en deux dimensions, comme un fantôme à l'expression « dramatique » et quasi grimaçante.

Par ailleurs, le trouble que suscite la photo chez S est comparable à celui que décrit Roland Barthes dans *La Chambre claire* lorsqu'il affronte le regard de Lewis Payne photographié en 1865 par Alexander Gardner. Le sujet du cliché est un condamné à mort dans sa cellule : l'homme, au moment du déclic de l'appareil, va bientôt être exécuté ; mais, à l'instant du spectateur, il est bien sûr déjà mort. C'est dans la formule « Il est mort et il va mourir » que Barthes résume cet « écrasement du Temps »⁵⁵ que donne à voir une photographie ancienne – ou en tout cas celle d'une personne qui n'est plus en vie. Le portrait de M est, de même, l'image d'un enfant qui, quelques années plus tard, va être emporté par le vent implacable de l'histoire argentine – c'est la métaphore que suggère la légende inscrite au dos de la photo : « Azotado por el viento », p. 23 – et qui pourtant, pour S lorsqu'il regarde la photo longtemps après, a déjà disparu. Comme la photo du condamné pour Barthes, le portrait de M fait frémir, en quelque sorte par anticipation, « d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. »⁵⁶ En accord avec la métaphore astrale filée dans tout le roman, « la photo de l'être disparu vient [le] toucher comme les rayons différés d'une étoile »⁵⁷.

Lorsqu'il offre son portrait photographique à S, M l'accompagne d'une réflexion personnelle sur la valeur qu'il prête à l'objet photographique. Il exprime ainsi son doute profond quant à la teneur documentaire de la photographie (c'est-à-dire sa capacité à « faire trace », à s'attester comme empreinte, comme preuve). Cette carence tient selon lui à l'anachronisme auquel, à peine prise, elle se trouve toujours déjà condamnée :

La tarde cuando cambiamos las fotos M aclaró: “No creo en las fotografías”. Con esto no quería menoscabar el canje, sino más bien decir que, en su opinión, carecían del menor valor documental; (...) Las fotos son pruebas de una realidad momentánea, siempre arcaica y desplazada, dijo con otras palabras; pero que por lo mismo carecen de valor documental, apenas reveladas ya son reliquias, son mudas; son el vínculo entre el pasado – la circunstancia que describe la foto – y el presente – el momento cuando la contemplamos. ¿Y qué hay entre el pasado y el presente?, preguntó levantando la voz. Nada, vacío bajo los pies (p. 24)

⁵⁵ Roland BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., p. 148-151.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 126.

Selon la théorie très catégorique de M, la photographie serait donc « muette », n'informerait de rien, puisqu'elle donnerait à voir un temps qui n'est plus, qui se trouve démarré du présent. Dès lors, venant d'un passé dont le lien avec le présent s'est rompu, elle ne pourrait avoir de valeur testimoniale. En effet, la photo de M ne dit presque rien de lui, elle se contente d'en faire apparaître une image spectrale. Cependant, si ce spectre émerge d'un instant qui n'est plus (« el tiempo de esa tarde ya tampoco existe », p. 24), il n'est pourtant pas coupé du présent puisqu'il y fait retour et le hante. Au contraire, la photographie en question semblerait plutôt être le support et le moyen d'une rémanence du passé dans le temps présent : c'est parce qu'il est pour toujours figé sur le papier que ce fantôme aux traits flous se *présente* aux yeux du survivant, c'est par le biais de cette image qu'il peut revenir, qu'il se fait *revenant*. Et c'est précisément parce qu'il est « archaïque et déplacé », anachronique – puisqu'entre-temps s'est produit le hiatus de la disparition – que le spectre réapparu est si troublant.

Si M ne croit pas en une « valeur documentaire » de l'objet photographique, il lui accorde en revanche une fonction talismanique :

Guardamos estas fotos como talismanes, pero no como pruebas. “Guardemos estas fotos como talismanes, pero no como pruebas”, repetía como una oración o un verso, queriendo persuadirme con un énfasis mayor del que requería la circunstancia. En ese exceso e insistencia advertí un aliento religioso que buscaba ser protector. En todo caso algo semejante al amparo y la adoración, por cuanto (...) la secreta virtud de la imagen, la foto, radicaba antes en su poder de conservación que en la representación de un origen. Años después, mi foto ya no tendría la fuerza protectora que él creyó asignarle a ambas. (p. 24)

Ainsi, l'intérêt de la photographie ne se situe pas pour M sur un plan rationnel – en tant qu'archive – mais bien, suite au rituel de l'échange, à un niveau magique. Comme dans l'occultisme, le signe que l'objet comporte – ici, le visage de l'autre ami – importe moins comme rapport à un signifié – métaphoriquement, le début de leur amitié – que comme « pouvoir de conservation » et de protection.

Walter Benjamin, dans son essai intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, explique le bouleversement que connaît le champ artistique au cours du début du XX^e siècle : avec les nouveaux moyens techniques – la photographie, le cinématographe –

qui permettent de reproduire une œuvre à l'infini, celle-ci voit s'effacer son « aura » (c'est-à-dire son authenticité, « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »⁵⁸). Parallèlement, la valeur rituelle, culturelle des objets – tels qu'une statue de la Vierge, ou l'image d'un animal dans l'art pariétal – se perd au profit de la seule valeur visuelle (« valeur d'exposition »). Si donc toute photo est a priori une œuvre dénuée d'aura, Benjamin affirme toutefois que c'est dans les portraits photographiques des êtres aimés, des ancêtres ou des disparus que se loge peut-être encore la valeur rituelle – et par conséquent une certaine forme d'aura – que l'on croyait perdue :

Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois.⁵⁹

Il semble bien que ce soit cette valeur de culte que confèrent S et M à leurs portraits échangés, comme nous le signale notamment le champ lexical du religieux (« oración », « aliento religioso », « adoración », « secreta virtud »). Dans le prolongement du propos de Benjamin, l'essayiste Daniel Grojnowski souligne que l'image photographique fait en effet l'objet d'une croyance quasi religieuse, en ceci « qu'elle appelle une adhésion » sans faille⁶⁰. Elle opère ainsi « une remarquable transposition des pratiques religieuses dans la vie quotidienne du monde contemporain, réputé profane ou laïc. Avec elle, on passe de la dévotion à une relation quelque peu magique qui sacralise les représentations »⁶¹. Dans la scène romanesque qui nous occupe, le carré de papier photographique devient le lien occulte qui unit les deux garçons, ainsi que le bouclier (« la fuerza protectora ») qui doit les protéger de l'adversité. Pourtant, et comme l'exprime le narrateur, cette « force protectrice » sera plus tard démentie par les faits tragiques. La photo évoquée se voit soudain dépossédée

⁵⁸ Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 273.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁰ Daniel Grojnowski affirme ainsi que « toute photographie est christique » et rapproche le procédé photographique, qui consiste en une empreinte mimétique sans contact, des images *acheiropoïètes* (« non faites de main d'homme ») de la Sainte Face présentes dans la tradition chrétienne. Daniel GROJNOWSKI, *Photographie et Croyance*, Paris, Éditions de la Différence, 2012, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 109.

de sa « vertu secrète » et son contenu – la présence de M à l'image – se trouve en quelque sorte contredit par la disparition définitive. Ne subsistera finalement que l'étrangeté propre à cette image d'un corps disparu, que cette inquiétante vision provoquée par le *revenant* à l'image.

Là où la photographie semblerait permettre au survivant de retrouver le passé et avec lui la personne disparue, elle est au contraire « l'épreuve de leur perte et de leur mystère » ; là où elle devrait rassurer, elle inquiète. En tant qu'esthétique précaire et expérience « de ce qui reste après la perte »⁶², elle participe de la survenue des spectres, qui peuplent chez Chejfec un monde devenu radicalement étrange.

Spectres argentins

Dans un article consacré à *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, Silvana Mandolessi tend à montrer que, dès 1980, l'écrivain de Santa Fe avait en quelque sorte annoncé cette survenue des spectres dans les récits narratifs sur la dictature. Mais la « hantise » qu'elle décèle dans le roman de Saer dépasse selon elle le simple cadre diégétique⁶³ pour constituer une véritable esthétique spectrale :

La espectralidad está, sobre todo, en la forma misma del texto. Líneas claves de la poética de Saer tales como la dislocación temporal, la incertidumbre epistemológica, una subjetividad acechada son recursos o tropos que figurativizan la espectralidad. Se podrá aducir que estas son claves de toda la poética de Saer, y no privativas de *Nadie nada nunca*. Pero el que sean marcas que se encuentran en otros textos no invalida que aquí cobren una potencialidad particular, específica para escribir el terror histórico político y captar la condición espectral que este asumió no sólo durante la dictadura militar sino, ante todo, en sus efectos.⁶⁴

Los planetas partage incontestablement de nombreux traits avec ceux que Mandolessi attribue au roman de Saer. La « dislocation » des temps, d'une part, aspect sur lequel nous reviendrons : comme dans *Hamlet*, ouvrage à la base de la réflexion de Derrida sur la

⁶² François SOULAGES, « La trace ombilicale », Danièle MÉAUX & Jean-Bernard VRAY (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 22.

⁶³ Mandolessi mentionne ainsi le portrait fantomatique qui y est fait du tueur de chevaux, caractérisé par sa figure « borrosa » et « confusa », décrit comme un homme « sin ningún rasgo definido », « donde todo es vaguedad » et dont les pas « no producen ningún ruido ». Cela fait écho aux traits confus, estompés de M sur la photographie. Silvana MANDOLESSI, « *Nadie nada nunca*. Saer y lo espectral », art. cit.

⁶⁴ *Ibid.*

spectralité, le temps postérieur à la disparition de M est « out of joint » – « hors de ses gonds », selon la traduction d'Yves Bonnefoy. Et d'autre part, l'« incertitude épistémologique » et l'accent sur la perception subjective, au sein d'un texte qui, pour parler de la violence d'État, préfère au récit direct des événements historiques une visée allusive et oblique⁶⁵.

Clôtureons cette brève étude du trope spectral chez Chejfec en ajoutant que *Los planetas* s'inscrit de plain pied, d'après Silvana Mandolessi, dans un corpus littéraire argentin de la post-dictature où le récit rétrospectif du *Proceso* s'élabore à travers le prisme de la spectralité. Mandolessi cite ainsi des textes comme *Soy un bravo piloto de la nueva china* (2011) de Ernesto Semán, *Chicos que vuelven* (2010) de Mariana Enríquez ou *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron (2011). Elsa Drucaroff, dans *Los prisioneros de la torre*, a analysé de façon plus détaillée encore les manifestations récurrentes de ce trope spectral au sein du corpus qu'elle définit comme la « nueva narrativa argentina ». Selon elle, on observe chez ces auteurs, nés pour la plupart entre 1960 et 1980 – et qui n'ont donc pas vécu en tant qu'adultes l'expérience de la dictature – une hantise des disparus. Soit qu'ils apparaissent comme leurs parents – dans des fictions généalogiques comme *Los topos* de Félix Bruzzone⁶⁶, ou bien comme des personnages figés à tout jamais par la disparition dans une jeunesse, qu'ils partagent alors avec celle des narrateurs de la génération suivante. Cette présence spectrale du disparu se double fréquemment d'une déréalisation de l'environnement du narrateur :

⁶⁵ Afin de démontrer cette stratégie oblique de *Nadie nada nunca* dans le rapport à la violence d'État, Silvana Mandolessi prend l'exemple du récit des assassinats successifs de chevaux, qui installe une menace diffuse, un danger constant propre à évoquer l'atmosphère de terreur de la dictature. On peut retrouver dans *Los planetas* ce mode allusif dans le traitement de la barbarie du régime, notamment avec l'épisode où l'un des personnages découvre, sur une voie de chemin de fer, un œil humain. L'allusion aux crimes et tortures est ici moins analogique (les assassinats de chevaux pour évoquer les assassinats politiques) que métonymique (l'œil isolé pour désigner les milliers de cadavres des *desaparecidos* : « Un ojo clama en silencio por los agregados : el párpado, las pestañas, las cejas, incluso el resto de la cara (una cara, a su vez, reclamaría la cabeza, la cabeza el cuerpo, el cuerpo la vida, etcétera ; siempre algo, en este momento, está incompleto) », p. 80).

⁶⁶ « Bruzzone es hijo de desaparecidos y su historia personal aparece casi siempre, aunque reelaborada en climas a menudo oníricos y delirantes. Constantemente sus relatos organizan parejas hijo-padre, hijo-madre, donde es un fantasma es un eje y la condición de la vida presente. », Elsa DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre*, op. cit., p. 308.

Son demasiado frecuentes las situaciones donde se vive entre presencias que no están, en un tiempo habitado por otro que pasó, y el consiguiente desvanecimiento de la realidad que las rodea.⁶⁷

Drucaroff examine dans ce vaste corpus les diverses déclinaisons de ce qu'elle appelle la « mancha temática » des fantômes : les romans où les vivants semblent vivre comme des morts (« vivos que viven como muertos »), ceux qui fonctionnent sur le mode du duo de personnages où l'un est mort (« la serie “dos pero uno muerto” ») et où le survivant éprouve un sentiment de culpabilité (« Dos, pero el muerto tendría que ser yo »), les romans où la coexistence des vivants et des morts prend la forme d'une errance (« La errancia de jóvenes y fantasmas »). Il est frappant de constater que ces variations récurrentes autour de motifs spectraux que Drucaroff relève dans les récits de la nouvelle génération abordant la question des disparus sont toutes présentes dans *Los planetas*. Bien qu'elle ne soit pas, on l'a dit, incluse par Drucaroff au sein de la « nueva narrativa argentina » post-dictatoriale, notons donc à quel point l'œuvre de Chejfec partage des questionnements et des modes de représentation avec cette plus jeune génération, notamment autour de la mémoire des disparus.

3. Simulacres

Si l'univers diégétique bâti par Sergio Chejfec se peuple de spectres – qu'ils soient images sans corps revenues du passé ou figures translucides oscillant entre l'être et le non-être –, il n'est pas incohérent qu'il s'emplit aussi de simulacres. Une racine étymologique relie en effet le spectre au faux-semblant : le mot grec *phantasma*, substantif provenant du verbe *phainesthai* (« briller », « se montrer », « paraître ») et qui est l'étymon du mot *fantôme*, désigne chez Platon le trompe-l'œil, la représentation factice.

Deux objets marquants, tout d'abord, encadrent chez Chejfec une œuvre traversée par la thématique de la fausseté du réel. Deux occurrences de simulacres – ici compris comme objet factice qui en imite un autre –, dont l'apparition bien que fugace dans les récits respectifs suffit à frapper le personnage. Il s'agit dans le premier cas, dans *Cinco*, de pains

⁶⁷ *Ibid.*, p. 295.

factices, faits de bois ou de plastique, que le protagoniste découvre dans une boulangerie de la ville anonyme où il est arrivé :

Se acercó a unos panes alargados, reunidos al costado del mostrador. Tomó uno, pero de inmediato se sobresaltó, parecía de plástico – menos el papel de la bolsa, que era de papel. Lo mismo sucedía con los otros panes.

Estaba inclinado, oliéndolos, cuando se abrió la puerta. Pensó que sería una clienta, escribe, pero en cambio era la panadera, que acababa de llegar para abrir el negocio. Se llamaba Patricia. La tarde de ayer se había olvidado de cerrar, por eso venía temprano. Le preguntó si quería algo. El respondió que no precisaba panes plásticos. También hay de madera, más caros, dijo Patricia, y fue a traer uno inmenso, apoyado sobre un carrito por el peso. ¿Y no tenía de verdad? Sólo algunas veces, no todos los días. (p. 69)

Dans cette mystérieuse ville, il semble donc bien que l'on vende et achète ces faux pains, ces copies impropres à la consommation et dont la capacité mimétique n'est que partielle – en l'occurrence visuelle. Trompe-l'œil sans tromperie, les pains factices suscitent l'étonnement du protagoniste mais sont promptement réintégrés à la normalité quotidienne par le discours de la boulangère. Le doute soulevé par ce simulacre, traité de façon très rapide dans le récit, ne manque pas de frapper d'étrangeté le personnage de Patricia ainsi que l'environnement urbain qui constitue le cadre d'une partie de l'action.

On trouve la seconde apparition d'un objet-simulacre plus tardivement dans l'œuvre de Chejfec, dans *Mis dos mundos*. Un double fictionnel de l'auteur⁶⁸ y raconte à la première personne une partie de son voyage au Brésil dans le cadre d'une invitation à un Salon du Livre local. Ce personnage-narrateur décide un jour de flâner dans la ville, et plus particulièrement dans un grand parc qui attire sa curiosité. Le roman n'est autre que le lent récit de cette déambulation, régulièrement entrecoupé par des réflexions internes du personnage sur sa perception du monde ou par des évocations de son passé. Au cours de sa promenade, il découvre sur un lac une rangée de bateaux à pédales dont les formes et couleurs sont celles de cygnes géants. Il est d'emblée frappé par le réalisme de la reproduction ainsi que par l'impression d'étrangeté émanant de ces objets qui, en

⁶⁸ Plusieurs indices nous autorisent en effet à penser qu'il s'agit ici d'une sorte d'autofiction, en tout cas d'une projection de soi dans le récit : des allusions au bruit familier du maté, à des origines familiales d'Europe de l'Est ; en paratexte, une photographie de l'auteur dans le Jardin Botanique de Brooklyn ; etc.

amplifiant la forme animale imitée, désamorcent certes toute possibilité de méprise, mais semblent paradoxalement vivants et menaçants :

podía entrever unos inesperados cisnes gigantes, inmóviles y alienados como si se tratara de un regimiento. Mientras me acercaba al agua (...) sentí una mezcla de desconfianza y admiración. Desconfianza debido a algo muy primario (...): sencillamente el tamaño de esos botes a pedales con forma de cisnes, que uno asociaba más con alguna escala monstruosa que con la idea de réplica o de pasatiempo, y admiración por la ilusión de estar frente a un ejército inanimado, pero que parecía sobrellevar una vida latente y estar preparado para despertar o adquirir movimiento en cualquier instante. (p. 88)

C'est là sans doute l'image la plus immédiate, d'ailleurs choisie par l'éditeur pour illustrer la couverture du livre, d'une thématique de la fausseté que l'on observe tout au long de *Mis dos mundos*, depuis la vision du parc comme simulacre de nature au sein de la ville jusqu'à l'autoportrait du personnage d'écrivain en imposteur – idée que nous développerons plus amplement dans la troisième partie de cette étude. Mais entre les pains factices de *Cinco* et les cygnes artificiels de *Mis dos mundos*, entre ces deux copies imparfaites porteuses de trouble plus que d'illusion mimétique⁶⁹, c'est une véritable esthétique du simulacre qui se déploie chez Chefec, sous diverses formes.

Un imaginaire théâtral

Cette esthétique ne se cantonne pas au champ des objets présents dans le récit. En effet, de nombreuses scènes se trouvent, en un bris de l'illusion romanesque, frappées de fausseté, désignées comme fictionnelles. Or c'est par le biais de la métaphore théâtrale que transite fréquemment cette déréalisation de l'univers diégétique. Le court roman *El llamado de la especie* est, à ce titre, tout à fait représentatif. Dès l'index, la référence au théâtre est présente dans les titres des chapitres, qui en reprennent le lexique traditionnel (« Cierta escena », « El papel del drama », « El cuadro », « Actores desconocidos »), provoquant une troublante hétérogénéité générique avant même la lecture du texte à proprement parler. Si, comme nous l'avons mentionné en préambule, le thème de l'illusion apparaît déjà dans

⁶⁹ En cela, on ne peut pas véritablement rapprocher ces deux objets factices de ce que Platon, dans le *Théétète*, appelle l'*eidôlon*, c'est-à-dire l'image-simulacre qui incite à la méprise visuelle (et qui de ce fait est condamnable selon le philosophe) : autant le pain de bois gigantesque que les bateaux-cygnes sont tout à fait disproportionnés par rapport à leur modèle initial. La copie, par sa taille, s'en trouve rendu invraisemblable, non trompeuse.

l'incipit de ce texte – avec l'expression de la sieste comme un « simulacro de noche » (p. 11) –, il affleure ensuite de nouveau par le biais d'images de l'artifice théâtral. Ainsi, dans une évocation de son enfance, la narratrice homodiégétique décrit la vie avec ses parents comme la « mise en scène quotidienne », destinée à son père, d'un bonheur factice :

Vivíamos una felicidad teatral, celebrando cualquier momento del día por las razones más inexplicables y exaltando la intimidad con ademanes primarios. (...) Mi madre se volcaba de cuerpo entero sobre *esta puesta en escena diaria; una actuación*, como ya dije, colectiva, con ejecutor y público conjugados en la persona de mi padre (p. 22, nous soulignons)

De la même façon que le va-et-vient des passants sur une place prend une tournure « si théâtrale » (« una forma tan teatral », p. 42) qu'il ne peut, aux yeux de la narratrice, être dû au hasard, ses entrevues avec un autre personnage nommé Silvia sont évoquées comme des scènes d'« improvisation » (« la seguidilla de escenas que representaríamos sin libreto, abandonadas a la improvisación », p. 50). Le lieu de la scène romanesque, par ailleurs, apparaît ici et là comme un décor de théâtre : tandis que le paysage naturel est décrit comme austère et donc éminemment « dramatique » dans *El llamado de la especie* (« el abandono del escenario », p. 84), le décor dans *Boca de lobo* semble baigné par une lumière artificielle propre au théâtre :

Cosa curiosa, la luz no llegaba bien a la vereda de enfrente (más bien lo que hacía las veces de “vereda”), o sea donde yo aguardaba a Delia, y por lo tanto se producía algo parecido a una media luz teatral, como si los trabajos del trasbordo fueran el número central de un espectáculo. (p. 60)

Dans *Los incompletos*, ce sont les rues des Moscou traversées par Félix qui prennent soudain l'aspect d'un plateau de théâtre :

Félix pasa por la antigua sensación de considerar todo (incluso los frentes de las casas que parecen puestos a vibrar ante el pesado avance del gentío y su elevado rumor) un mero escenario. (p. 118)

Cette tension du narratif vers le genre théâtral est plus manifeste encore dans une nouvelle du recueil *Modo linterna* intitulée « Deshacerse en la historia ». Le récit décrit minutieusement, en huit « scènes » (« Primera escena », « Segunda escena », etc.), une représentation théâtrale exécutée par Martín Fierro, le personnage de gaucho créé par José Hernández, afin de « donner un témoignage de son expérience » au terme d'une longue vie

(« Como tiene demasiados años en las espaldas, el hombre quiere dar testimonio de su experiencia », p. 167). C'est là, en plus d'une sorte d'hybridation des genres narratif et théâtral, une troublante métalepse⁷⁰, par laquelle un être fictionnel sort de son œuvre pour mettre en scène et interpréter sa propre vie. Il y est fait mention par le narrateur extradiégétique d'une scène au décor minimaliste (« un escenario simple y austero », p. 167) et d'un public. En plus d'être à l'œuvre par le simple fait qu'il s'agisse d'une représentation théâtrale de ce qui a été vécu, l'idée de simulacre est ici redoublée par la présence d'un « truquage » scénique :

Fierro levanta la guitarra y se prepara para tocar, extiende los brazos como si los elongara y se inclina sobre ella para escuchar mejor. En realidad lo hace por una suerte de convención teatral a la que se supone que debe obedecer, porque en la sala no se oír su canto como tampoco la música de ese instrumento. (...) Este simulacro sobre las cuerdas es más evidente que cualquier música y ello produce en la sala un sentimiento de conmoción. (p. 170-171)

En plus de cette « parodia de música » (p. 173-174), l'effet d'étrangeté et de fausseté de la représentation est redoublé par la présence d'un mur blanc en fond de scène sur lequel sont accrochés des objets qui rappellent la vie rurale menée par Fierro, comme en une sorte d'imagier scolaire ou de décor folklorique :

Sobre el muro aparecen objetos alusivos al trabajo pastoril, (...) que cuelgan como si se tratara de una exhibición escolar o de la pared de algún restaurante de carne a la parrilla. (p. 170)

On le voit, entre ce décor qui provoque l'incertitude (« Esta decoración inspira desconfianza, en todo caso incertidumbre », p. 170) et le jeu muet de l'acteur, la mise en scène décrite dans la nouvelle ne cherche en rien à générer l'illusion. Elle pointe au contraire son artificialité, de la même façon que la nouvelle métapoétique de Chejfec elle-même, qui multiplie les relations mimétiques – puisqu'elle est la mise en récit d'une pièce

⁷⁰ Comme l'a défini Gérard Genette dans *Métalepse. De la figure à la fiction*, la métalepse narrative consiste en une transgression d'un ou plusieurs niveaux narratifs, dans un sens ou l'autre. Ainsi, « soit le narrateur s'introduit de façon manifeste dans le récit dont il n'est habituellement qu'un conducteur – régisseur invisible ; soit, au contraire, le cours du récit ou l'un de ses actants s'évade du plan littéraire pour intervenir dans la vie de l'auteur, comme s'il échappait aux conventions de la littérature ou de l'art pour se mêler à la réalité. » Daniel JACOBI, « Gérard Genette, Métalepse. De la figure à la fiction », *Questions de communication* [En ligne], n°6, 2004, consulté en octobre 2015. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/5855>.

Une métalepse célèbre dans la littérature argentine est celle du *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, dans lequel les personnages projettent depuis l'espace de leur propre Roman d'envahir la réalité.

de théâtre fictive, qui à son tour met en scène la vie d'un personnage de poème épique. Par ailleurs, la nouvelle fait aussi écho aux origines du théâtre argentin en évoquant le mimodrame récrit par Guitérrez – pour la compagnie des frères Podestá – à partir de son roman *Juan Moreira*, inspiré de la vie du gaucho du même nom.

Ainsi, il est fréquent que les personnages chez Chejfec se sentent pris dans une mise en scène d'eux-mêmes, ou bien qu'ils en soient directement les instigateurs, comme c'est le cas du mythique gaucho dans la réécriture expérimentale du *Martín Fierro* qu'est la nouvelle « *Deshacerse en la historia* », devenue scène de croisements intertextuels. Il n'est pas rare, de même, qu'ils voient en leur environnement le lieu factice d'une représentation : non plus la simple réalité mais un réel devenu décor, théâtralisé et donc déréalisé. Par ailleurs, remarquons que si le théâtre est un genre que Chejfec n'a pas pratiqué, au contraire d'autres romanciers de sa génération tels que Sergio Bizzio ou Daniel Guebel, sa production narrative se nourrit d'un imaginaire théâtral. De son propre aveu, ce genre l'intéresse pour le degré de vérité que sa convention induit, sans que soient pour autant nécessaires de nombreux moyens de vraisemblance⁷¹. Il est dès lors frappant de voir que, introduit dans le roman – c'est-à-dire une fois évanouie la convention de l'illusion théâtrale, qui ne vaut que dans la salle et pendant la représentation –, cet imaginaire participe plutôt d'une esthétique de la fausseté.

El aire est certainement l'ouvrage le plus représentatif de ce phénomène de déréalisation du réel, d'effet de simulacre. On l'a dit, la disparition de Benavente comme événement traumatique conduit, dans la perception de Barroso, à une fragmentation de l'espace urbain. Elle projette également sur le réel une apparence de fausseté. C'est précisément ce qu'illustre la scène de l'arrivée du protagoniste dans le delta du Tigre :

El Tigre parecía estampado en el interior de *una escenografía inmóvil* (...). Sin embargo, las aguas bordeaban *impecablemente* la tierra así como las lanchas *parecían abandonadas*

⁷¹ « Lo que me fascina de la cosa teatral, aunque tampoco soy un gran espectador de teatro, es el grado de verdad que tiene. Por ejemplo, en una representación de teatro convencional, entra a escena un personaje con su impermeable mojado y su paraguas chorreando agua. Tú sabes que no está lloviendo, pero la convención indica que tienes que creer que afuera está lloviendo. Eso me parece de una simplicidad admirable. Es como que el teatro tiene asegurado un verosímil que no precisa muchos artilugios para presentarse como real. » Voir l'entretien en annexe.

inocentemente en el agua, *como si fueran juguetes*. Por un momento le pareció que el angosto canal que tenía frente a él, y el horizonte acuático (...) *representaban una superficie de vidrio*. Por otra parte los árboles, algunas de cuyas ramas y hojas casi besaban la corriente, *parecían pintados sobre el paisaje*. (p. 142, nous soulignons)

Ainsi le paysage naturel semble s'être figé en un ensemble artificiellement composé de mouvements aquatiques « impeccables » et de bateaux semblables à des jouets. Et contre l'impression de contempler un paysage en profondeur prévaut celle d'observer une image peinte ou une surface de verre⁷². A la fin de ce roman où les différentes composantes de la réalité *porteña* – c'est-à-dire la ville comme espace géographique mais aussi comme champ social et culturel – et argentine en général se trouvent progressivement frappées d'étrangeté, Chejfec, non sans humour, s'attaque au rituel national du match de football. Dans le futur indéterminé de *El aire*, le football est lui aussi devenu pur simulacre. Le jeu n'est plus autotélique, c'est-à-dire entrepris uniquement pour lui-même et pour la satisfaction qu'il procure, mais bien mimétique : on donne au stade des représentations du football tel que pratiqué dans le passé, en une sorte de reconstitution. L'auteur dépeint ainsi des stades aux spectateurs plus calmes qu'au théâtre :

Tiempo atrás en los periódicos habían aparecido notas acerca de las inciertas inclinaciones deportivas de los habitantes. En los estadios, donde mal que mal se conservaba el antiguo espectáculo de la práctica deportiva, los asistentes sin embargo se comportaban como si estuvieran frente a una representación teatral. Barroso recordaba el silencio imperante al producirse un gol; los miles de personas dejaban de conversar y permanecían calladas mientras los jugadores se abrazaban y corrían, como si fuera una película muda. (p. 170)

Rappelant en cela la scène finale du film *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, où une troupe de mimes simule, sans raquettes ni balles, une partie de tennis que le protagoniste observe de l'extérieur avant de finir par entrer dans le jeu, les jeunes gens qui dans *El aire* jouent au football dans les parcs se prêtent volontiers et en toute lucidité à cette fiction sportive « purement rituelle », où même la fatigue, provoquée en pure perte, fait partie du spectacle :

⁷² Bertrand Westphal remarque dans *La Géocritique* que la prévalence de l'idée de surface sur celle de profondeur, souvent mise au service d'un motif de déréalisation du réel, est une caractéristique du roman postmoderne. Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*

De este modo, quienes lo ejercitaban en terrenos y parques llevaban adelante una práctica meramente ritual (...). De todos modos, en el campo de juego la extenuación no por simulada dejaba de ser cierta, y del mismo modo las gotas de sudor, aunque provocadas e inútiles, eran reales. (p. 171)

Là encore, le réel est devenu théâtre à ciel ouvert ; qu'il soit jeu de dupes ou de joueurs avisés, il apparaît dans tous les cas comme factice. Notons que chez un auteur qui malgré la diversité générique de ses écrits n'a pas produit de textes théâtraux, l'imaginaire théâtral – nourri par des intertextes – est pourtant très présent, et que c'est par là que passe le plus souvent l'idée d'une déréalisation du réel. Comment comprendre cette surprésence du simulacre dans les romans de Sergio Chejfec ?

Il semble tout d'abord que ce motif du simulacre ne soit pas chez Chejfec mis au service d'une critique de la société contemporaine ni d'un certain nihilisme caractéristique de la pensée de Jean Baudrillard, par exemple⁷³, mais qu'il participe plutôt d'une mise en situations narratives de l'étrangeté du réel, étrangeté qui proviendrait ici d'un vacillement des critères de vérité et de fausseté. Mais ces divers objets ou scènes dont le narrateur se charge de dévoiler la fausseté peuvent également apparaître comme les mises en abîme des mondes factices que constituent les récits de Chejfec. En effet, de la même façon que les parties de football dans *El aire*, ces textes se désignent eux-mêmes comme des fictions : Chejfec a recours à de multiples reprises à ce que le sémioticien A. J. Greimas nomme l'« embrayage », c'est-à-dire un « effet de retour à l'énonciation », qui équivaut à un « aveu de la nature fictionnelle du récit » et donc à un « effet de fiction »⁷⁴. A l'instar de la ville de Moscou dans *Los incompletos* qui semble pour Félix « un mundo entero sin fisuras, pero ficticio, que mostraba su argumento de funcionamiento » (p. 151), les romans de notre corpus font montre de leurs rouages, c'est-à-dire de l'artificialité – et donc de l'arbitraire – de leur construction⁷⁵, des personnages qui les peuplent⁷⁶, des instances narratives⁷⁷, etc. En

⁷³ Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

⁷⁴ François FREBY, « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », Colloque : L'effet de fiction, colloque en ligne, *Fabula*, 2001, URL : <http://www.fabula.org/effet/interventions/5.php#Greimas>. Consulté en octobre 2015.

⁷⁵ À titre d'exemple, le chapitrage de *El llamado de la especie* n'annonce en rien une avancée logique et linéaire de l'action mais signale plutôt une segmentation arbitraire du texte, une construction erratique. Ainsi deux

somme, l'effet de réel et l'illusion de clôture et d'autonomie de leurs univers diégétiques y sont minutieusement sapés. En un mouvement autoréférentiel typique de la postmodernité, dont Sergio Chejfec hérite peut-être du Nouveau roman⁷⁸, le récit dans lequel a lieu cette déréalisation se désigne donc lui-même comme artefact, comme simulacre. La fiction se retourne contre elle-même, de la même manière qu'au théâtre lorsqu'une adresse au public fait s'effondrer le « quatrième mur », de la même manière aussi qu'au cinéma un regard de l'acteur tourné vers la caméra brise l'effet de réel et l'hermétisme de la diégèse, soulignant dans le même temps la présence de l'opérateur derrière l'objectif et celle du spectateur devant l'écran⁷⁹. Les récits de Chejfec, en tant qu'ils sont montrés dans leur facticité, sont mimétiques des multiples formes de simulacres qu'expérimentent les personnages. Cette forme de mimétisme, à première vue paradoxale, constitue selon Brian Mac Hale un trait propre à la fiction littéraire postmoderniste :

là où la réalité est devenue irréal, la littérature se qualifie pour nous guider vers la réalité en se dé-réalisant elle-même [...]. La théorie mimétique a survécu. La littérature tend un miroir en direction de l'irréalité [...]. Ses conventions de réflexivité et d'anti-réalisme sont elles-mêmes mimétiques de la sorte de réalité irréal que la réalité moderne est devenue. Dans cette acception, l'« irréalité » n'est toutefois pas une fiction mais l'élément dans lequel nous vivons.⁸⁰

chapitres consécutifs portent le même titre, qui est aussi celui du roman tout entier : « El llamado de la especie », ce qui consiste également en une remise en cause du rapport entre la partie et le tout.

⁷⁶ Parfois désignés par de simples lettres, comme dans *Los planetas* ou *El llamado de la especie*, les personnages voient leurs identités s'échanger, s'amenuiser voire disparaître. Nous traiterons plus amplement de cette question dans la troisième partie.

⁷⁷ Ainsi, la narration dans *Cinco* alterne de façon imprévisible entre la première et la troisième personne.

⁷⁸ Tara Collington souligne cet aspect métadiscursif et autoréférentiel à l'œuvre chez Alain Robbe-Grillet : « Tous les textes de Robbe-Grillet cherchent à briser l'illusion d'un monde tout fait, que le narrateur observe et décrit de façon objective, pour mettre à nu l'échafaudage du récit et le travail caché de l'auteur. L'autoréférentialité du Nouveau Roman met donc en relief la nature arbitraire de la construction du monde fictif ». Tara COLLINGTON, « "La tragédie du paysage" : les arts plastiques dans *La Reprise* », Roger-Michel ALLEMAND & Christian MILAT, *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Presses de l'université d'Ottawa et Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 209.

⁷⁹ Barthes explique que cette « interdiction » du regard de l'acteur à la caméra est la garantie de l'illusion cinématographique, et même le « trait distinctif du cinéma » : « Cet art coupe le regard en deux : l'un de nous deux regarde l'autre, il ne fait que cela : il a le droit et le devoir de regarder ; l'autre ne regarde jamais ; il regarde tout, sauf moi. Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film serait perdu. », Roland BARTHES, « Droit dans les yeux », *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1982, p. 282-283.

⁸⁰ Brian MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London, New York, Routledge, 1987, p. 219-220, cité par Bertrand WESTPHAL dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 150.

Si cette récurrence du simulacre chez Sergio Chejfec se trouve donc étroitement liée à une réflexion formelle et à un intérêt pour une expression littéraire pleinement métadiscursive, ce *leitmotiv* n'est pas dénué de toute signification politique.

Le simulacre comme signe d'une époque dans El aire

C'est dans *Los planetas* qu'apparaît une tonalité plus politique de cette récurrente comparaison théâtrale. Le cinquième chapitre de l'ouvrage, on l'a dit, se déroule en juin 1973, quelques heures après le massacre d'Ezeiza. Le narrateur insiste sur les victimes de la situation politique extrêmement tendue de l'époque – on songe par exemple au massacre de Trelew ou aux premières disparitions forcées –, et imagine la vie publique argentine comme une représentation théâtrale dans laquelle, à la façon d'une danse macabre, viendraient jouer de plus en plus de cadavres :

ahora [los muertos] obviaban cualquier medida para adoptar, bajo la forma de cadáveres, una participación central como muertos (...) en el teatro verista en el que se había convertido la política. (p. 215)

L'antinomie constitutive de l'expression « théâtre vériste » – le faux qui dit le vrai – semble dire toute la confusion axiologique qui caractérise la période mais suggère aussi l'idée que la situation prend des airs de théâtre dans la mesure où elle est trop violente pour être vraie (« Parecía haber más muertos que vivos », p. 215), qu'elle est si cauchemardesque qu'on ne peut que la croire mise en scène. Hormis cette occurrence liée à la période pré-dictatoriale dans *Los planetas*, c'est dans *El aire* que sera le plus développé ce motif du simulacre, cette fois pour parler de la décennie 1990.

« Me sentí como si de repente se hubieran encendido las luces del cine » : cette remarque que fait la narratrice de *El llamado de la especie* (p. 68) et qui rend compte à nouveau d'une déréalisation du monde diégétique, rappelle étrangement une scène du roman déjà évoqué de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*. En effet, au début du livre, l'un des personnages, nommé el Monito, est soudain frappé, en regardant la ville à travers la vitre d'un bar, par une impression de virtualité qu'il exprime également à travers une comparaison cinématographique :

Por el cristal de la ventana se veía el resplandor eléctrico de los focos brillando bajo el sol.
« Esto parece un cine », pensó el Monito, « como si fuera la pantalla de un cine antes de

que empiece la película. » Distinguía lo que hablaban en la mesa a medida que se acercaba, igual que si subieran el volumen de una radio.⁸¹

À vrai dire, la ville dépeinte par Piglia est un comble d'irréalité. « Algo había pasado con el sentido de la realidad »⁸², se dit ainsi Junior, le personnage principal du roman. Ricardo Piglia y reprend en fait certains codes de la science-fiction afin – entre autres intentions d'écriture de ce livre aux multiples « clés » de compréhension – d'élaborer une fable politique cryptée sur l'Argentine pendant les premières années de la présidence de Carlos Menem et sur l'impunité accordée aux plus hauts responsables de la dictature⁸³. Ce dérèglement du « sens de la réalité » qu'éprouve le personnage de Junior trouverait donc son référent réel dans le *statu quo* qu'impose l'État post-dictatorial quant aux crimes perpétrés lors du *Proceso*, c'est-à-dire dans un déni, et donc une manipulation, de l'Histoire nationale récente. L'allusion à ce silence juridique imposé d'en haut se trouve ici codée par tout un répertoire propre au genre science-fictionnel : dérèglements des repères spatio-temporels, contrôle de l'espace urbain et domination des esprits par un pouvoir technologique coercitif et paranoïaque, organisation d'une résistance souterraine qui cherche à faire émerger des discours subversifs.

C'est le thème commun de la disparition qui nous avait permis précédemment de comparer le roman de Piglia avec *El aire*. Mais on peut supposer que les deux textes, contemporains l'un de l'autre – ils paraissent tous deux en 1992, partagent également un contexte d'écriture et un sous-texte politique. Comme dans *La ciudad ausente*, Buenos Aires apparaît dans *El aire* comme un cadre romanesque dystopique (« una geografía tan desconsoladora como la planicie bonaerense », p. 139-140) qu'il est difficile de situer précisément dans le temps. Certains éléments tendent à rapprocher le roman, plus que de la science-fiction, du genre de l'anticipation, comme le fait Fernando Reati dans *Postales del*

⁸¹ Ricardo PIGLIA, *La ciudad ausente*, *op. cit.*, p. 12.

⁸² Ricardo PIGLIA, *op. cit.*, p. 89.

⁸³ Les lois dites « du Point final » et « de l'Obéissance due » (« Ley de Punto Final » et « Ley de Obediencia Debida »), promulguées respectivement en décembre 1986 et juin 1987 sous le gouvernement de Raúl Alfonsín, sont en effet prolongées en 1989 et 1990 par Carlos Menem *via* une série de décrets qui amnistient de très nombreux responsables de la dictature. Ces décisions sont prises par le chef de l'État dans un contexte de très forte mobilisation de la société civile en faveur d'une inculpation des criminels, menée en grande partie par l'association des Mères de la place de Mai. Cette lecture politique de *La ciudad ausente* nous a été confirmée par Ricardo Piglia lui-même au cours d'un entretien réalisé à Buenos Aires le 30 novembre 2012.

*porvenir*⁸⁴ : les diverses transformations du paysage urbain et social – des bidonvilles se construisent sur les toits des immeubles, la pampa envahit certaines zones de la ville –, ou bien cette intrigante mention d’une organisation imaginaire :

A lo largo de la avenida, las fachadas de los solares y los paredones interminables quedaban ocultos tras los repetidos carteles que llamaban a inscribirse en los Talleres Mixtos de Formación. (p. 168)

Il n’est en revanche pas fait mention d’un régime politique autoritaire, comme c’est le cas chez Piglia. Toutefois, il est probable que la présence significative du motif du simulacre dans *El aire* s’enracine pour Chejfec, comme chez Piglia, dans la même sensibilité au contexte politique du début des années 1990, où le pouvoir exécutif « truque » l’Histoire, impose un simulacre de paix sociale et déréalise le temps présent en cherchant à effacer le passé. Par ailleurs, Fernando Reati, qui concentre son étude sur les récits argentins d’anticipation de l’ère néolibérale, souligne que les premières années de la décennie ménémiste voient s’installer dans le champ politique de nouvelles pratiques qui mettent au premier plan l’image médiatique et tendent à faire de l’acte politique un pur spectacle. Ce phénomène de « farandulización de la política »⁸⁵ que la présidence de Menem a grandement développé, et par lequel le discours politique s’est de plus en plus inspiré de la grammaire publicitaire et a trouvé son vecteur principal dans la télévision – médium qui nivelle et déréalise le réel en en faisant un « événement » calibré, et permet à des vedettes de devenir des figures politiques et vice versa⁸⁶ –, contribue à placer le simulacre au cœur de l’expérience collective. Rien d’étonnant alors à ce que, dans ce contexte de dénégation du passé, de déréalisation du champ politique et plus largement de l’expérience collective, des écrivains tels que Piglia ou Chejfec problématisent dans leurs fictions, de façon plus ou moins explicite, le thème du faux-semblant. De même que le paysage du delta de Tigre dans *El aire*, la réalité quotidienne argentine, transmise par la télévision, a perdu sa

⁸⁴ Fernando REATI, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, *op. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁶ « En la Argentina esto se tradujo en gobernantes convertidos en actores, vedettes y deportistas, así como en actores, vedettes y deportistas convertidos en gobernantes, en una especie de *travestismo* (...) donde las máscaras y los papeles se intercambiaban igual que en un alocado baile de carnaval y donde los candidatos estrella rodeados de expertos en comunicación y opinión pública reemplazan a las instancias partidarias formales. », *Ibid.*, p. 142.

profondeur en se projetant sur une « surface de verre »⁸⁷. Et, à la manière de la partie de football silencieuse, la politique au temps du ménémisme est devenue pure représentation sans objet, répétition d'un acte rituel dont la substance s'est perdue :

llevaban adelante una práctica meramente ritual; como si a partir de algún momento hubiera comenzado a resultarles inalcanzable su objeto, contribuían (...) a la imitación de una sustancia incluso ya extraviada en su calidad de modelo. (p. 170-171)

Enfin, d'après Emmanuel Bouju, l'esthétique du trompe-l'œil se révèle être un *leitmotiv* du roman espagnol à l'époque de la transition démocratique ; le faux-semblant est ainsi étroitement lié au fameux *desencanto* qui caractérise les premières années de la démocratie espagnole⁸⁸. Si la dictature représente une période d'extrême polarisation idéologique, où deux grands discours antagonistes – celui du régime et celui des opposants – structurent pour les uns et les autres la représentation du champ politique et la vision du monde, le retour en démocratie, et avec lui l'arrivée dans la postmodernité, tend à dissoudre cet affrontement dialectique des grands récits. Il n'y a donc plus, en politique comme en littérature, une seule vérité inébranlable contre une autre, ni de récit global capable de rendre compte de l'ensemble des phénomènes socio-politiques, comme c'était le cas avec le discours du national-catholicisme du gouvernement franquiste, ou avec celui des opposants d'obédience marxiste-léniniste, mais une multiplicité de discours éclatés⁸⁹. La ligne de démarcation entre le vrai et le faux peut alors se troubler de façon radicale, le réel peut apparaître comme factice. On peut, dans cette perspective, rapprocher les phénomènes espagnol et argentin, et déceler dans l'omniprésence du simulacre dans *El aire* et *La ciudad*

⁸⁷ Dans son chapitre sur la critique par les auteurs de science-fiction de ce phénomène de « farandulización de la política », Fernando Reati cite le roman *Planet*, de Sergio Bizzio : cet écrivain, issu comme Cheftec de la « génération Babel », y pousse à l'extrême et dans le registre comique le motif de la surface sans profondeur, de l'écran et de la télévision. En effet, l'histoire se déroule sur une planète totalement plate, dont les habitants n'ont que deux dimensions et n'ont d'autre préoccupation que la diffusion des programmes quotidiens de *telenovelas* : la réalité virtuelle télévisée a fini par s'y substituer à la réalité matérielle. Voir Fernando REATI, *Postales del provenir*, *op. cit.*, p. 160-161.

⁸⁸ Emmanuel BOUJU, *Réinventer la littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.

⁸⁹ Cette fin des grands récits est l'une des idées clés du philosophe considéré comme le penseur du phénomène post-moderne dans l'Espagne de la transition démocratique : Jean-François Lyotard, dans son ouvrage *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979. Cette théorie sera reprise par le futur ministre de la Culture espagnol Jorge Semprún dans son article « El fin de los metarrelatos », paru dans *El País* le 13 janvier 1989.

ausente l'un des traits symptomatiques de cette désorientation post-dictatoriale en littérature, comme le fait Karl Kohut :

En los años que siguieron, la lucha contra la dictadura no dejó espacio ni para utopías ni para desencanto. Fue tan sólo más tarde, cuando la época de la dictadura se fue alejando en el tiempo, que se asomó el desencanto, aunque sólo fuera como elemento lateral, en obras como *Las repúblicas*, de Angélica Gorodischer, o *El aire*, de Sergio Chejfec.⁹⁰

Si donc *El aire* s'inscrit dans une tendance littéraire du « désenchantement » qui se caractérise par une critique plus ou moins voilée de la politique néo-libérale de l'ère ménémiste, le motif récurrent du simulacre n'en est certes pas le seul signe, ni le plus explicite. Certains des situations auxquelles assiste Barroso au cours de sa pérégrination urbaine, quoique réinventées et amplifiées sur le mode de l'anticipation dystopique, trouvent sans doute leur origine dans des phénomènes réels propres à l'Argentine – et à sa capitale en particulier – du début des années 1990. Comme l'affirme Beatriz Sarlo, « Chejfec piensa a Buenos Aires en tiempo futuro, leyendo en las marcas presentes un movimiento de pérdida espacial y mutaciones sociales »⁹¹. Ainsi, Barroso découvre, d'abord dans le journal puis par ses propres yeux, que des populations pauvres investissent peu à peu les toits des immeubles de la ville pour y installer des habitations précaires ; un véritable bidonville aérien, invisible depuis la rue, prend forme sur la skyline de Buenos Aires. On peut y voir, avec Fernando Reati, une référence à la marginalisation croissante d'une partie de la population argentine qui appartenait auparavant à la classe moyenne, et dont la situation de grande pauvreté passe plus inaperçue au sein l'espace urbain. Dans la dystopie qu' imagine Chejfec, les « nouveaux pauvres » ne peuplent pas des quartiers spécifiques et identifiables, mais se logent de façon presque imperceptible dans les interstices de la ville. C'est l'idée que suggère l'auteur lui-même dans son article « Sísifo en Buenos Aires » : « Las señales de la ruina social se han instalado de tal modo firme y permanente que (...) de

⁹⁰ Karl KOHUT, « De las utopías al desencanto. La novela argentina de los últimos dos decenios », Karl KOHUT (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto* (Actas del Simposio Internacional « Literaturas del Río de la Plata hoy. Máscaras regionales en Rostros Metropolitanos » del 6 al 8 de mayo 1993), Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 29.

⁹¹ Beatriz SARLO, « La ficción inteligente », art . cit., p. 393.

hecho se han vuelto invisibles. »⁹² De la même façon, Barroso constate que dans les commerces, le verre est devenue une monnaie d'échange, ce qui pousse de nombreux habitants à collecter frénétiquement dans les rues des quantités de bouteilles vides. Les achats dans les supermarchés et la comptabilité s'en trouvent grandement compliqués :

El supermercado había tomado un ritmo distinto; todo era más lento, tortuoso y al mismo tiempo un poco febril. También era escaso el espacio para caminar: por todos lados había jaulas de alambre de dimensiones verdaderamente supremas donde se ponían las botellas con que la gente pagaba (...). La contabilidad, por otra parte, debía ser imposible: se llevaban listados de las botellas por capacidad, por color y por altura. (p. 80)

La scène absurde qu'échafaude ici Chejfec peut se comprendre comme une relecture caricaturale de la situation d'instabilité monétaire que connaît le pays après la fin de la dictature : le passage du peso à l'austral en 1985, l'hyperinflation qui lui succède et la quantité extravagante de pièces et de billets qui font alors enfler les portefeuilles des Argentins et qui sont nécessaires pour acheter le moindre produit. Chejfec envisage ici les séquelles délirantes de ce qui se vit dans le pays, autour de 1990, comme une véritable invasion de l'espace public par la monnaie, dans sa matérialité la plus quelconque. Dans son étude sur le motif monétaire dans la littérature argentine – celle des années 1990 en particulier –, Alejandra Laera relie dès le début l'argent au simulacre en mettant en épigraphe cette citation de Ricardo Piglia issue de son article « Roberto Arlt : La ficción del dinero » : « El dinero, signo del oro, obligado a circular sin reposo, no es más que la ficción, el simulacro – o como diría Marx: el enigma – del valor. »⁹³ La critique souligne par ailleurs que la décennie 1990 correspond dans l'histoire globale du capitalisme à une période de développement et de dérégulation très rapide des marchés financiers, et en Argentine à une bancarisation massive, ce qui l'amène à la réflexion suivante :

⁹² Sergio CHEJFEC, « Sísifo en Buenos Aires », *El punto vacilante, op. cit.*, p. 145.

⁹³ Ricardo PIGLIA, « Roberto Arlt : La ficción del dinero », *Hispanérica*, n°7, juillet 1974, p. 25-28. Cité par Alejandra LAERA, *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 13.

la abstracción, que había alcanzado un segundo grado en el capitalismo financiero, se elevó aún más, y el dinero, aquel dinero que pasaba de mano en mano en forma de billetes y monedas, dio un nuevo salto, casi total, en su proceso de virtualización.⁹⁴

Dès lors, l'argent semble se faire plus muable, volatile et artificieux que jamais, ce que la crise financière de 2001 terminera de rappeler violemment aux victimes du « corralito ». Nul paradoxe, pourtant, entre cette virtualisation et la surprenante matérialité qu'acquiert l'argent dans *El aire*, si l'on songe que ces bouteilles de verre sont avant tout des contenants vides, qui ne contiennent rien d'autre que de *l'air*. L'argent est définitivement placé sous le signe de la fausseté : il n'est plus, comme on le dit familièrement en français, que du vent.

Toutefois, ces transformations auxquelles assiste un Barroso interloqué ne sont pas à analyser exclusivement à la lumière du contexte argentin de l'époque d'écriture mais peuvent aussi être entendues, de façon plus métaphorique, comme les signes d'un dérèglement généralisé du réel et d'un brouillage radical du sens qui caractérise tout le corpus et dont nous avons tenté dans ce chapitre de déterminer certaines des manifestations. En effet, au-delà de leur référentialité à l'Histoire contemporaine argentine, ces différents troubles dans le paysage urbain et social participent aussi d'un motif de l'opacité, de la transparence perdue. D'après Luz Horne, le titre du roman, *El aire*, suggère, parallèlement à la disparition de la femme – dont le nom de *Benavente* fait écho, on l'a dit, à celui de la ville – la perte du « Buenos »⁹⁵ : dans la Buenos Aires de Chejfec, l'air n'est plus « bon ». Sa chaleur le rend « intolérable » (p. 119), la constante humidité l'épaissit à tel point qu'il devient « opaque » (p. 128). De même, il n'est sans doute pas anodin que le ciel de la ville se voie peu à peu envahi par les campements improvisés sur les toits, et le verre soit devenu monnaie d'échange : selon Horne, « la transparencia del vidrio, como la del aire, se ha perdido. »⁹⁶ Et, comme celle de l'air, la clarté des phénomènes s'est perdue ; à la manière des contours et des lumières à travers la bruine de Buenos Aires, l'intelligibilité du réel s'est estompée :

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁵ Luz HORNE, *Literaturas reales, op. cit.*, p. 98.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 131.

A causa de la humedad, los contornos iluminados que alcanzaba a distinguir desde su sillón, las luces callejeras y de otras viviendas cercanas, se veían borronadas y hasta difusas. (p. 94)

Comme l'affirme Horne, *El aire se fait la chronique d'une ville à la splendeur déchu*⁹⁷ – d'une ville qui, comme Barroso à la fin du roman, est tombée malade. Ainsi le roman constitue-t-il l'extrapolation dystopique de l'environnement urbain et social de Buenos Aires au début de l'ère ménémiste, la prolongation hypothétique et cauchemardesque de ce que Chejfec y observe à l'aube des années 1990. Mais cette analyse, sous l'angle politique et historique, d'une période de décadence ne doit pas empêcher une lecture plus phénoménologique, qui fait de *El aire* le récit d'un basculement dans l'étrangeté, dans une « routine délirante » (« la rutina delirante en que estaba sumergido », p. 122) ainsi que d'une altération radicale du rapport de l'individu au réel qui l'entourne. Si nous avons montré que cette étrangeté, qui caractérise la relation du personnage au monde dans de nombreux textes de Chejfec, a parfois comme déclencheur la disparition d'autrui et qu'elle prend diverses formes – depuis le contradictoire *Unheimliche* freudien au simulacre en passant par le motif spectral –, voyons à présent comment le savoir, en tant que moyen de compréhension du monde, se trouve remis en question tout au long de l'œuvre de Chejfec.

⁹⁷ *Ibid.*

Chapitre II

La défaite des savoirs

Je n'y comprends rien ! Je me remue, pourtant !

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*

Dans son article « Ficciones del saber », Beatriz Sarlo décèle au sein de la littérature contemporaine argentine une lignée d'œuvres qui auraient pour objet principal le rapport de l'homme au savoir et au monde *via* le savoir. Au sein de cette tendance littéraire s'intègre l'œuvre de Juan José Saer, dans laquelle est remise en cause la possibilité pour l'homme de se connaître lui-même et d'appréhender le monde par le savoir :

El mundo es un espacio inseguro que se descompone en efectos de luz, ilusiones de movimiento, materias que apenas representadas se disgregan y rearman en nuevas representaciones. Hombres y mujeres nunca pueden alcanzar un saber cierto sobre ellos mismos y sobre las cosas.¹

Le monde fictionnel développé par Chejfec est de même incertain, traversé d'illusions, de signes trompeurs. Voyons désormais comment les ouvrages de Sergio Chejfec, « fictions du savoir » euc aussi, dans le sillon de l'œuvre saérienne, donnent à lire une crise de la connaissance en décrivant un monde qui échappe constamment aux catégories de l'entendement. D'une part, les mesures du temps et de l'espace se révèlent inaptes à dire le réel tel qu'il se manifeste désormais, c'est-à-dire en des temporalités et des spatialités plastiques. D'autre part, le langage est également désigné comme un mode de connaissance trompeur ou inopérant.

1. Plasticités du temps et de l'espace

El llamado de la especie *ou le temps incommensurable*

Le discrédit porté au savoir sur le réel dans l'œuvre de Chejfec se manifeste de diverses façons. Mais sa manifestation la plus immédiate est sans doute celle qui a trait à la mesure

¹ Beatriz SARLO, « Ficciones del saber », *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 357.

du temps. En effet, nous verrons ici que le découpage de la matière temporelle, sa mesure en heures ou en jours est souvent mise en échec, en particulier dans *El llamado de la especie*. L'expérience interne au sujet y semble en effet révéler l'inanité des données de l'horloge et du calendrier – qui segmentent le temps en unités régulières –, pour rendre compte plutôt d'une temporalité labile, plastique, incontrôlable. Certes, la remise en cause du temps des horloges dans le genre romanesque n'est pas un thème propre à l'œuvre de Chejfec, ni même au moment littéraire contemporain. Déjà les grands écrivains de la modernité ont fait de la discordance entre le temps ressenti et le temps mesuré l'une des grandes problématiques de leurs productions ; Virginia Woolf et James Joyce, par exemple, ont cherché, à travers la technique du courant de conscience, à s'approcher d'une temporalité de la conscience même, d'un temps cognitif et affectif démarré du rythme des heures et des jours. Si Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, voit dans le « conflit entre la durée intérieure et l'irrévocable extériorité du temps des horloges »² l'un des enjeux majeurs de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, c'est sans doute Marcel Proust qui a le plus loin mené dans le roman les explorations de la plasticité et de la discontinuité du temps vécu, possiblement sous l'influence des écrits d'Henri Bergson. Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*³ notamment, le philosophe oppose en effet le temps quantifiable et représentable dans l'espace – par le mouvement des aiguilles d'une montre par exemple –, c'est-à-dire le temps objectif des cadrans et des scientifiques, à ce qu'il nomme la *durée*, et qui est selon lui est le temps de la conscience en tant qu'objet de l'intuition, le temps vécu et non mesuré – ni mesurable. Ainsi la division du temps en unités arbitraires – minutes, heures, jours, etc. – manquerait-elle une dimension qualitative, une vérité du temps interne saisi par l'intuition.

Lors d'un entretien que nous avons pu avoir avec lui⁴, Sergio Chejfec a précisé que son ouvrage *El llamado de la especie*, sans doute l'un de ses textes les plus expérimentaux, s'inscrit dans une période où il s'intéresse à la corporalité et la met en récit sous diverses formes, qu'il s'agisse de la malléabilité du corps ouvrier dans *Boca de lobo* ou de l'échange

² Paul RICŒUR, *Temps et récit, vol. II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 193.

³ Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

⁴ Voir l'entretien en annexe.

des corps et des identités dans *El llamado de la especie* et *Los planetas*. Rien d'étonnant donc, à ce que la temporalité présente dans *El llamado* corresponde à une durée interne au corps, affranchie du temps des horloges. Le lecteur y est d'emblée plongé dans un temps trouble, qui remet en cause la mesure mathématique et ne peut donc plus faire l'objet d'un savoir stable. Le récit s'organise autour des remémorations de la narratrice, et en premier lieu le moment où elle rencontre Julio et Estela, personnages dont on ne connaîtra presque rien. Cette narratrice affirme alors :

Del tiempo no quedaba nada, dicho esto en un sentido literal; era un vacío disponible que se renovaba. (p. 17)

Le temps se présente à elle comme un vide en renouvellement permanent, une durée sans repères ni terme. À la fois néant et substance sans cesse reproduite, il apparaît dès lors comme une notion paradoxale, qui échappe à la mesure. C'est ce que confirme la narratrice peu après, lorsqu'elle évoque cette fois un souvenir d'enfance traumatique. Après avoir vu son père rentrer meurtri et ensanglanté à la maison, elle raconte que le climat de peur qui s'installe modifie sa perception du temps et fait s'évanouir les « repères conventionnels » de la montre et du calendrier :

En esa era de catástrofes referirse al tiempo y sus hitos convencionales representaba una abstracción alejada de lo terrenal y concreto; el tiempo dejó de dividirse según las horas, los días, las semanas, etcétera, para hacerlo en virtud de las idas y venidas, los golpes de bastón y aparejos metálicos. (p. 21)

Pour la narratrice, le temps perçu de l'angoisse prend le pas sur l'écoulement régulier des heures, jours et semaines. Et s'il se spatialise, ce n'est pas à la façon dont le conçoivent les scientifiques critiqués par Bergson, mais selon les allées et venues du père dans la maison, c'est-à-dire selon un rythme domestique qui n'obéit plus à la cadence du monde extérieur.

Plus radical encore est le constat qui suit cet épisode de l'enfance, au chapitre suivant, où l'on retrouve l'action principale. La mutabilité totale du temps vécu vis-à-vis du temps mesuré y convoque une image scientifique :

Miré el reloj y eran las cinco. Me faltaban dos largas horas para ir a casa de Estela. El tiempo parece elástico cuando se lo mide en horas, líquido cuando se lo mide en minutos, gaseoso cuando se lo mide en segundos, escrito cuando se lo mide en días y sólido según mayor extensión. (p. 25)

On remarque dans cet extrait le passage du temps passé de la narration au présent, qui dénote une réflexion de la narratrice à elle-même, à la façon du monologue intérieur, mais qui sonne presque comme un présent de vérité générale. Ceci, renforcé par une structure syntaxique répétitive et l'usage du pronom à valeur impersonnelle *se*, donne à la proposition des allures de loi scientifique. Ainsi le temps changerait-il d'état, tel une matière sous l'effet de la température ou de la pression. Or c'est la mesure elle-même, supposée rendre le temps continu, régulier et donc maîtrisable, qui provoque ces métamorphoses : selon l'unité de mesure, le temps sera élastique, liquide, gazeux, solide. Notons au passage que Chefec s'amuse à ajouter l'état « écrit » de la matière-temps, à mi-chemin entre l'état gazeux et l'état solide, comme pour souligner l'ambivalence de l'écriture, entre support matériel et possible évanescence⁵. Le calcul des heures et des jours, en tant qu'acte de savoir sur le réel, semble au contraire ne faire qu'accentuer le trouble du sujet et rendre vaine sa tentative de maîtrise, puisque ce calcul serait la cause même de la solidification ou de l'évaporation du temps.

Enfin, un dernier exemple tiré de *El llamado...* met l'accent sur l'arbitraire de la mesure temporelle, sur la nature profondément artificielle du découpage du temps en unités régulières. La narratrice a fait la connaissance d'un autre personnage féminin, Isabel, qui a opéré dans son quotidien une extrême segmentation du temps :

Isabel organizaba el tiempo de un modo particular; teniendo tan pocas obligaciones los días se alargaban maravillosamente, resultándole escasas las divisiones convencionales; por lo tanto debía multiplicarlas. El amanecer tenía tres momentos: preludio, comienzo y final; la mañana cinco: incertidumbre, afirmación, desarrollo, saturación y final; el mediodía tres: inicio, duración y final; la tarde seis: siesta, media tarde, tardecita, ocaso, nohecita y final. La noche era interminable, y como tal imposible de clasificar. (p. 73)

Cette obsession du découpage et de la catégorisation des moments de la journée, entre figuration poétique et effet comique, se trouve renforcée dans son absurdité lorsque l'on apprend, quelques lignes plus loin, qu'Isabel ne cesse de faire varier la durée de chaque compartiment temporel en fonction des jours :

⁵ Cette oscillation de l'écriture entre matérialité et évanescence est à mettre en lien avec l'état « pensif » de l'écriture digitale que développe Chefec dans *Últimas noticias de la escritura* – à partir des réflexions de Jacques Rancière sur « l'image pensive » – et sur lequel nous nous attardons plus loin dans cette partie.

Al comienzo creí que estas divisiones eran un modo de abreviar el largo paso del día; no me equivoqué, pero había algo más. La prueba estaba en la duración variable, y especialmente arbitraria, de cada sección. El final de una mañana a veces podía ocuparla en su totalidad, o una tarde alagarse en una morosa siesta hasta bien entrada la noche. En un momento advertí que nada había de obligatorio o excluyente en ese sistema; no siempre se verificaban todas las secciones, en muchos casos se abreviaban hasta la ausencia.

Ainsi, le système très détaillé de fractionnement des journées qu'Isabel met en place ne lui sert-il guère à organiser ou maîtriser son temps. Et les « sections », dénuées de toute nature fonctionnelle, apparaissent dans leur arbitraire le plus saillant. En ce qu'il ne repose sur aucun signe objectif et régulier – la position du soleil, par exemple – mais n'obéit qu'à la « durée variable » et capricieuse du personnage, en ce qu'il n'est pas « obligatoire » ni « excluant », ce tableau journalier perd toute valeur. On n'est guère loin de l'inconcevable liste d'animaux établie par Borges dans « El idioma analítico de John Wilkins »⁶ et citée par Michel Foucault dans la préface des *Mots et les Choses*⁷. Point ici d'incompatibilité profonde entre les différents critères de classement juxtaposés, mais une inanité des catégories en ce qu'elles peuvent, au gré des jours, « s'abrèger » au point de disparaître.

Ces quelques extraits de *El llamado de la especie* semblent aller conjointement dans le sens d'un temps conçu comme une durée sensible, dont les unités de mesure conventionnelles ou intimes ne pourraient en rien régulariser ou systématiser l'écoulement. C'est là une première facette de ce que nous interprétons comme une crise des savoirs dans l'œuvre de Chejfec : la mesure scientifique n'est plus à même de décrire le passage du temps, devenu sinueux et polymorphe. Le laps arbitraire ne permet plus de penser ni de maîtriser le temps ; le classement, la segmentation en catégories reviennent à souligner le désordre du monde. Voyons maintenant comment ce discrédit du savoir rationnel est mis en récit à travers le personnage de Barroso dans *El aire*.

⁶ Jorge Luis BORGES, « El idioma analítico de John Wilkins » (*Otras Inquisiciones*), *Obras completas*, vol. 2 (1952-1972), Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 84-87.

⁷ Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 7-11.

El aire ou l'ingénieur en déroute

Si le lecteur n'apprend pas dès le début du roman que Barroso est ingénieur de profession, il sait en revanche que le jour où celui-ci reçoit la lettre d'adieu de Benavente, il a été chassé de son bureau par un incendie, et qu'il n'y retournera pas au cours des sept jours qui suivent. Ce point n'est pas sans importance au moment d'étudier la représentation du savoir qui est à l'œuvre dans *El aire* : dès le premier chapitre, Chejfec chasse donc son personnage d'ingénieur de son étude, et met son activité en suspens pendant le reste du récit. Or tout le roman peut se concevoir précisément comme une mise en crise du savoir scientifique et de la mesure du temps et de l'espace au sein d'un réel devenu étrange. C'est justement Barroso qui incarnera, au gré de ses tribulations domestiques et urbaines, à la fois l'obsession de la mesure et sa déroute progressive. L'ingénieur est, dans l'acception contemporaine qu'en donne le Trésor de la Langue française, la « personne qui assure à un très haut niveau de technique un travail de création, d'organisation, de direction dans le domaine industriel »⁸ : il est par définition celui qui manie les savoirs techniques. Lointain rejeton de Bouvard et de Pécuchet, les deux aventuriers bouffons de la connaissance mis en scène par Gustave Flaubert, l'ingénieur Barroso verra précisément le réel résister à ces savoirs et les rendre caducs.

Ce personnage se caractérise par une certaine monomanie du calcul, de la mesure, décrite au début du livre comme une « obsesión por las minucias » (p. 14). Devant chaque phénomène, il cherche à calculer distances et volumes, poids et durées. Ainsi, au moment de l'incendie dans son bureau, il ne peut réprimer ce besoin de quantification :

Barroso quiso medir el trecho que recorrían las volutas adheridas al patio (...). “Los bomberos deben dominar el incendio”, decidió (...), queriendo imaginar el tiempo exacto que tardarían en llegar. (p. 19)

De la même façon, il est subjugué par toutes les mesures que rendent possibles les bouteilles en verre amassées dans le supermarché :

estaba fascinado con los cálculos imperiosos que tantas botellas juntas le producían. Se demoró imaginando la cantidad de líquido que cabría en su totalidad – así como también

⁸ Définition du TLF en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/ing%C3%A9nieur>. Consulté en décembre 2015.

todo el peso que aquello significaba –, la cantidad de espacio ocupado, por ejemplo, por doscientos kilos de botellas, el volumen de aire que quedaría cautivo entre los envases, y cosas por el estilo. (p. 81)

Le rapport qu'entretient Barroso au réel est principalement quantitatif, il est un imaginaire – et même une jouissance – du nombre. Mais chez Barroso cette manie prend aussi la forme d'une angoisse face à l'impermanence des choses et des phénomènes, qui annoncerait et figurerait sa propre mort :

Según Barroso, el deterioro de los objetos tenía como objeto prefigurar el propio. Benavente, pensó, podía opinar distinto: que el deterioro de los objetos acompañaban el propio. Para Barroso era previo no sólo por lo más obvio, por consistir en aquello percibido en primera instancia, sino porque su ruina ofrecía a los sentimientos la imagen aproximada y propia de la decadencia, similar a un espejo (p. 30-31)

Cette obsessive mesure du temps trouve un écho au début de *Los planetas*, où le narrateur avoue céder, peu après la disparition de son ami M, à une « compulsion du calcul » :

me dominó una primera compulsión hacia el cálculo: quise prever la demora de un colectivo en llegar a la esquina, las baldosas que cabrían en una cuadra, la intensidad de calor necesaria para disolver de una vez las paredes y las casas con ellas. Calcular era retener el tiempo, su avance (p. 36)

Il se joue bien dans cette acharnement du comptage une volonté désespérée de maîtrise du temps et par conséquent une conjuration de la mort et de l'oubli – ici, de l'ami disparu. Lorsqu'à la fin de *El aire*, Barroso rencontre par hasard un photographe, celle-ci diagnostique dans sa manie des mesures un soupçon à l'égard de ce qui passe, évolue :

Tampoco podría asegurar ahora si su obsesión por calcular las magnitudes alude más o menos a una materia fotográfica, pero sí pienso que es una forma de desconfiar de lo progresivo, documentándolo. (p. 176)

Barroso tente en effet de mesurer les objets et les phénomènes afin d'y détecter les signes du temps qui passe, il tend à tout documenter, à garder trace de ce qui n'est plus. Afin de conjurer la perte et la labilité des choses, il développe ainsi une obsession de géomètre et d'archiviste, dont la mémoire indélébile du Funes borgésien, « spectateur solitaire et lucide d'un monde multiforme, instantané et presque intolérablement précis »⁹, serait à la fois

⁹ Jorge Luis BORGES, « Funes ou la Mémoire » (*Fictions*), *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 516.

l'idéal et l'état-limite. La disparition de sa femme va pourtant mettre à mal sa croyance en la compréhension du monde selon des données quantifiables, et frapper d'inanité la mesure du temps et de l'espace.

La fuite de Benavente perturbe, on l'a dit, son environnement urbain, mais dérègle aussi sa temporalité. De la même façon que les personnages de *El llamado de la especie*, Barroso est immergé dans un temps qui ne suit plus le rythme des horloges et qui résiste à être appréhendé par la mesure mathématique. Au fil du roman, il est tantôt en suspens, tantôt arhythmique ou dicté par la contingence :

ahora que volvía a una especie de tiempo neutro, disponible, despojado de pautas, [Barroso] se sumía en la angustia de carecer de medida (p. 27)

El tiempo avanzaba según un orden tan indeterminado como inevitable, ajeno y a la vez apegado al azar. (p. 50)

La presencia de ánimo que tenía unos instantes atrás se desvanecía de pronto en el interior de ese curioso tiempo elástico y disponible en el que estaba condenado a transcurrir (p. 66)

Parecía flotar en un tiempo irreal, no sólo porque carecía de sucesión, sino porque se detenía y aceleraba de acuerdo con criterios siempre misteriosos (p. 91)

Par ailleurs, cherchant à comprendre la disparition de sa femme, il s'obstine à l'analyser à l'aide de ses dérisoires outils d'ingénieur parodique : il projette ainsi de calculer par plusieurs moyens différents la distance qui sépare son balcon de la rue, c'est-à-dire les lieux qu'occupaient respectivement Barroso et Benavente la dernière fois qu'ils se sont vus (p. 55). Perturbé par son absence, il ne peut avoir recours pour la surmonter qu'à une tentative de reconstitution de la scène, au cours de laquelle il se place dans les deux endroits successivement, reproduisant la disposition dans l'espace comme pour remonter le temps. La voix du narrateur prend une inflexion moqueuse au moment d'évoquer l'expérience désespérée de Barroso :

Barroso estaba decidido a hacer una reconstrucción. Fue directamente al balcón, y trató de verse a sí mismo en los instantes previos (...) así como también quiso ver de nuevo la cabellera rubia y el cuerpo menudo de Benavente (...). A lo mejor imaginaba que de este modo podía modificarse lo ocurrido (p. 52)

Le portrait qu'élabore Chejfec de son personnage n'est pas dénué d'ambivalences. Le décalage patent de Barroso vis-à-vis du réel est parfois présenté, on l'a vu, comme la

conséquence d'un délire incontrôlable de la mesure, d'une compulsion mathématique qui tend à faire de lui une figure bouffonne. On peut alors le rapprocher d'un Don Quichotte appliquant à la lettre et sans répit un même code de compréhension du réel qui ne lui vaut que des mésaventures. Barroso n'est pas alors l'ingénieur savant qui pêcherait par excès de scientisme, mais un sot, constamment gouverné par le besoin de simplifier la réalité par l'appréciation chiffrée :

De un modo a veces irregular e involuntario, pero siempre imperioso, Barroso era una persona dominada por la noción de simplicidad; su entusiasmo cuando se ponía a imaginar distancias, volúmenes, pesos (...) o caudales obedecía en última instancia a la suposición implícita de que las magnitudes constituyen, precisamente, categorías que simplifican la complejidad natural del mundo. (p. 84)

Damián Tabarovsky, grand lecteur de *Bouvard et Pécuchet*, ne s'y trompe pas lorsqu'il détecte une réflexion autour de la bêtise dans la veine flaubertienne et sur le mode du grotesque chez Daniel Guebel – notamment dans *El terrorista* – ainsi que chez Chejfec, cette fois sur le mode de la « perplexité »¹⁰. Parfois encore, ce souci permanent de la quantification prend les traits d'une sorte de religion personnelle, et Barroso est alors dépeint comme un illuminé. C'est le cas lorsque le narrateur le décrit en train de compter les intervalles entre l'éclair et le tonnerre : il murmure son décompte comme une prière (« como si se tratara de un rezo privado », « una oración a la altura », p. 99). Enfin, le protagoniste apparaît aussi par moments comme la victime innocente d'un insondable dérèglement de l'espace et du temps, face auquel les cadences des horloges et les graduations

¹⁰ « Siempre me interesó, en el sentido flaubertiano, la *bêtise* – tengo que usar una palabra francesa porque es difícil de traducir –, la estupidez como horizonte de nuestra época. Te ponés en cuestión a vos mismo. Muchas de las mejores novelas de Daniel Guebel y de Sergio Chejfec, por sentidos opuestos, ponen a la estupidez en el centro. El personaje que no entiende, que repite, que tropieza con lo mismo. En el caso de Chejfec tiene que ver con las perplejidades, en el caso de Guebel con lo grotesco, pero en los dos lugares está muy presente esa figura. » Patricio ZUNINI, « Una tarea de la literatura es encontrar la estupidez allí donde no se la ve », Entretien avec Damián Tabarovsky, Blog de Eterna Cadencia, 12 juin 2012 [En ligne]. URL :

http://www.mardulceeditora.com.ar/ampliar_prensa.php?id=15&p=3

Et voici les propos de Tabarovsky au sujet de *El terrorista* de Guebel, qui s'appliquent assez à *El aire* : « Esta novela retoma el tema que Flaubert inauguró de manera radical para la literatura : la estupidez, la *bêtise*. El protagonista, Marcelo Deberre, es un estúpido en el sentido en que lo son Bouvard y Pécuchet o el boticario Homais en *Madame Bovary*. La estupidez radica en desarticular mundo y personaje : progresan la trama y los acontecimientos, pero nunca la mente del personaje, anclado en su mismidad; por más que los sucesos lo lleven a las más variadas experiencias. Esa brecha provoca resultados demoledores, procede por acumulación, aterroriza las convenciones y la narración tradicional hasta hacerlas tambalear. » Damián TABAROVSKY, « Verdurita y revolución », *Clarín*, 8 novembre 1998.

des mètres sont devenues inutiles. Son incompréhension des phénomènes ne serait pas alors causée par sa sottise ou sa manie simplificatrice mais procéderait bien d'une opacité inhérente au réel et déclenchée par la disparition de Benavente. Ainsi l'ingénieur, que l'on supposerait « maître et possesseur de la nature » par sa connaissance technique, ne parvient pas à trouver la moindre cohérence parmi les signes du réel (« el día se anunciaba como una nueva jornada de percepciones contradictorias », p. 69). En somme, le monde semble s'ingénieur à le désavouer, à le déposséder de son autorité :

una corriente de aire había golpeado la puerta de la cocina, y continuaba corriendo con tanta fuerza que no le resultaba fácil volver a abrirla. (...) Por un momento supuso que del otro lado había una persona aguantando la puerta; pero en ese mismo momento cedió la resistencia del aire, *como si las cosas en general hubiesen estado a la espera de la menor afirmación o sospecha de Barroso para desmentirlo.* (p. 30, nous soulignons)
como si la realidad de nuevo hubiera querido desautorizarlo, apenas dejó de apretar el ascensor comenzó a subir. (p. 34, nous soulignons)

On trouve en Samich, le poète protagoniste de *Moral*, un prédécesseur de Barroso dans cette veine flaubertienne que décèle Tabarovsky. Dans son rapport au savoir, ce poète mineur installé dans le *Conurbano*, sur lequel nous nous pencherons plus attentivement dans la deuxième partie, semble lui aussi toujours à la limite de la bêtise. Le narrateur nous précise ainsi que l'intellect de Samich n'est pas à même d'établir de hiérarchie parmi les diverses connaissances qu'il acquiert, et qu'il est guidé par un mode de fonctionnement accumulatif et statique, semblable à la méthode de l'inventaire :

aquella proverbial incapacidad de S para discernir entre aspectos fundamentales y accesorios de los conocimientos que iba adquiriendo (*Moral*, p. 38)
Es que condicionado por cierta predisposición que dominaba a su persona (...), el intelecto de Samich funcionaba de un modo por sobre todo inventarial. Un temperamento esencialmente inventarial. (*Moral*, p. 39)

Samich, de plus, et ce malgré son travail tout à fait différent de poète, partage avec l'ingénieur cette tendance irrépressible à classer selon les quantités plus que les qualités :

Los datos, conceptos y formulaciones se acumularon, entonces, sucesivos el la cabeza de Samich sin mayor ordenamiento ni valoración en la mayor parte de los casos que lo estrictamente cuantificable. (*Moral*, p. 41)
su atenta – e incluso, como se puso, obsesiva – debilidad por clasificar los conocimientos según su cantidad – según lo inmediatamente mensurable – y no de acuerdo a su calidad (*Moral*, p. 41)

Remarquons en passant que, dans cette perspective, Barroso et Samich pourraient être qualifiés de personnages *conceptuels*, tant ils sont caractérisés par une manière de – mal – penser ainsi que par une relation au savoir bien plus que par des traits physiques ou sentimentaux. Tous deux sont comme des coquilles vides, des idiots sans entrailles, de simples entéléchies – en l’occurrence défailantes – qui permettent à l’auteur de suggérer une déconfiture globale de la raison. *Moral*, tout comme *El aire*, se clôt d’ailleurs sur l’agonie mentale du protagoniste, puisque les dernières lignes décrivent chez Samich une progressive indistinction des éléments du monde environnant, une perte grandissante des catégories de compréhension du réel :

De este modo, S dejó de saber qué significaba algo como el barrio, ni qué era en definitiva el Conurbano, así como en ese momento comprendió que en realidad tampoco sabía en qué consistían los poemas... (p. 161)

Alejandra Laera voit dans ces dérèglements du réel la figuration d’une crise économique et sociale, prémonitoire de celle qui frappe le pays en 2001 : Barroso l’ingénieur se retrouve en quelques jours sans travail et sans argent. Comme les autres, il est finalement contraint de payer avec des bouteilles en verre. Son personnage, en un sens très matérialiste dans la mesure où il ne cesse de mesurer et de compter, représenterait une classe moyenne depuis longtemps intégrée à la société de consommation et qui s’en retrouve soudainement exclue car privée de ses biens. L’étrangeté progressive des phénomènes et l’incapacité grandissante de Barroso à les appréhender vont de pair avec sa précarisation accélérée, le désarroi est liée à une dépossession (« El ingeniero Barroso, que ha perdido su trabajo, se ha quedado sin dinero y empieza a descubrir un paisaje que le es extraño, va perdiendo su capacidad de contar. »¹¹).

Plus globalement, *El aire* relate donc, sur une tonalité tantôt comique et tantôt plus sombre, la défaite de la pensée rationnelle et empirique – c’est-à-dire selon laquelle l’expérience est source de connaissance – dans un univers romanesque où le temps et l’espace se manifestent selon des logiques asystématiques, aberrantes et démarrées l’une de l’autre :

¹¹ Alejandra LAERA, *Ficciones del dinero*, op. cit., p. 68.

Barroso creyó percibir, sin exagerar, el espacio y el tiempo como categorías contiguas, no excluyentes ni confundidas (...) aunque también claramente discernibles e incluso a su modo autónomas. (p. 70-71)

Difficile en outre de ne pas penser, entre le bouffon flaubertien et la figure de l'illuminé, entre le comique et le tragique, à certains personnages de Beckett pareillement obnubilés par les calculs, la disposition des objets dans l'espace, en bref par la formalisation du monde. Barroso serait ainsi le cousin portègne de Murphy, qui imagine sans relâche les combinaisons possibles de ses cinq biscuits avant de les manger¹², mais aussi de Watt, qui inflige continument au lecteur ses interminables calculs de probabilités, ou bien encore de Molloy, qui compte et recompte les pierres dans le fond de ses poches. Entre le jeu et l'obsession malade, cette conception du monde en termes strictement mathématiques donne à voir, selon le critique Jean-Jacques Mayoux, la posture radicalement solipsiste des personnages beckettien, qui s'applique aussi au personnage d'*El aire* :

Fermé et conscient de sa fermeture, presque emmuré, Beckett-Molloy est et se déclare, dans sa vision du monde, un formaliste : (le monde), « je le voyais d'une manière exagérément formelle ». (...) Ces jeux (...) marquent un esprit cruellement replié sur lui-même¹³

Éric Wessler souligne de plus qu'« outre l'exercice spéculaire du raisonnement à vide, les personnages beckettien adoptent aussi des comportements pathologiques consistant à imposer sur leur existence une maîtrise rationnelle, toujours impossible naturellement. »¹⁴ Barroso rejoint en cela les créatures absurdes de l'écrivain irlandais : son obsession pour les magnitudes est, d'après la photographie qu'il rencontre à la fin du roman, « une façon de se méfier de ce qui progresse » (« una manera de desconfiar de lo progresivo », p. 176), mais ses inlassables mesures ne lui apportent ni réponse ni réconfort, et encore moins une forme de maîtrise des phénomènes.

¹² « voilà que devant lui l'assortiment se dressait dans toute sa plénitude, dansant la danse radieuse de sa permutabilité totale, mangeable de cent vingt façons différentes ! », Samuel BECKETT, *Murphy*, Paris, Minuit, 1965, p. 73.

¹³ Jean-Jacques MAYOUX, « Molloy : un événement littéraire. Une œuvre », Samuel BECKETT, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 256.

¹⁴ Éric WESSLER, « La peur de l'inconscient chez Beckett », Madeleine BERTAUX (dir.), *Travaux de littérature. Les Grandes Peurs, 1. Diable, fléaux, etc.*, n° 16, Genève, Droz, 2003, p. 379.

En définitive, il semble qu'un « rideau invisible » soit tombé sur le monde sensible, et *a fortiori* sur cette « ville abominable » (« ciudad ominosa ») que Barroso ne reconnaît plus, un rideau qui le priverait de la clarté d'un éventuel ciel des idées platonicien :

Le extrañó la escasa claridad del aire, difusa, como si en un lugar lejano y elevado una gran cortina para todos invisible filtrara el sol. (p. 69)

Si dans *El llamado de la especie* et *El aire* s'opère donc une remise en cause du temps mécanique et social et de la mesure mathématique, on remarque par ailleurs dans la globalité de l'œuvre de Chefec une corrélation entre la représentation du temps et le motif de l'eau. Voyons comment s'affirme, contre l'idée d'une régularité et d'une linéarité temporelles, cet imaginaire d'un temps liquide.

In aqua scribere

Tout d'abord, il est frappant de voir à quel point Chefec déploie dans ses ouvrages un imaginaire aquatique. Pluie, fleuve, lagunes, boue, estuaires : l'eau est sans conteste l'élément naturel qui prédomine dans son œuvre. À commencer par son premier livre, *Lenta biografía*, où, entre autres thèmes récurrents, le motif de l'humidité est répété comme un refrain. Le narrateur évoque ainsi tout d'abord le souvenir du reflet des lumières urbaines sur l'asphalte mouillé de l'avenue Rivadavia (p. 11), puis fait de l'humidité la caractéristique principale de Buenos Aires. Cette image topique va être reprise de nombreuses fois (p. 22, p. 72, p. 100, etc.) et suivre une gradation tout au long du texte, à mesure que le narrateur élabore son anamnèse : de la bruine jusqu'à l'inondation, la ville du narrateur y apparaît constamment baignée par les eaux de pluie ou du fleuve. Le motif aquatique est également présent dans la narration enchâssée du « perseguido », dans laquelle le lieu de l'action n'est pas situé mais a pour trait commun avec Buenos Aires son humidité :

el perseguido prefirió, previendo el frío que sobrevendría una vez que la lluvia inminente se desatara y humedeciera todo – la casa, la tierra y el aire –, acomodarse junto al cuerpo de su padre (p. 47)

Comme on l'observe déjà dans l'extrait cité, ce *leitmotiv* de l'eau va de pair avec l'idée d'une imprégnation invasive, d'une humidité qui s'infiltré en tout point, pénètre l'air, la terre et l'espace domestique, au point de devenir totale et de désorganiser l'ordre des choses :

la humedad de Buenos Aires (...), abarcadora, humedece todo hasta lograr que el agua chorree de las paredes, los vidrios y las cosas en general, como si desorganizara los objetos que me rodean (p. 100)

Cette imprégnation est alors si totale qu'elle affecte aussi les personnages, traversés dans leur corps mêmes par cette moiteur omniprésente :

Supongamos, sin por esto ser arriesgados, que, así como para mí esta humedad es tanta que parecería que todos estamos humedecidos dentro de algo etéreo y espeso a la vez (...), también a mi padre le resultó excesiva. (p. 22)

De la même façon, c'est bien une possible porosité entre l'homme et son environnement qu'évoque Chejfec dans *Los planetas* (« Tenían sentimientos compartidos, seguramente transmitidos por la piel, a través del aire », p. 112) ou au début de *El aire* lorsqu'il décrit Barroso s'étonnant de l'imperméabilité de sa peau (p. 25). Qui plus est, ce roman s'échafaude comme une variation sur les éléments naturels : le feu initial dans le bureau ; l'air plus ou moins transparent de la ville ; la catastrophe domestique de l'eau qui déborde (p. 26) ou l'eau vive du fleuve traversé par Barroso pour chercher sa femme ; la terre sauvage de la pampa qui envahit la ville. Bien que l'air prédomine dans le récit, l'eau y a toutefois une importance capitale, puisque c'est elle qui imprègne et enveloppe tout le reste :

Barroso comentó para sí que Buenos Aires seguía siendo una ciudad ominosa; tal como su río representaba un mar, la planicie competía con el océano. La humedad de los tres – río, mar y océano – creaba un aire de feracidad impropia, bañaba la superficie de las cosas con una pátina lustrosa que parecía salir del interior de sí mismos, como una exudación constante. La tierra plana y hundida de la pampa llegaba hasta el agua, así como el agua había cubierto semejante superficie merced a la chatura del terreno; y las casas, edificios y construcciones en general sobresalían por sobre ese mar apacible. (p. 125-126)

L'onomastique met également l'accent sur cette rivalité des éléments : tandis que Benavente s'associe par son nom à l'air en mouvement, Barroso – « Boueux » en espagnol – est relié à la fois à l'eau et à la terre. Il a comme double la figure paysagère du fleuve d'eaux troubles qui borde la ville, et partage avec lui une lenteur tantôt ennuyeuse et tantôt indolente :

su nombre establecía cierta comunión inmediata (...) con el lecho impermeable y escondido de esa agua (...). Puede sonar ridículo considerarse familiar de algo por el significado del propio apellido, pero esto fue lo que sintió, casi con enternecimiento. El agua, el fondo, la vegetación, el tiempo y hasta el aire resultaban barrocos en esa jornada. Así, la distracción había pasado a ser para él una forma del tedio, y la lentitud adquiriría la categoría de indolencia. (p. 144-145)

Ainsi, le terme de *déliquescence* convient tout autant à Barroso en son sens figuré de *décadence* – physique et mentale – qu’au sens propre d’« état d’un corps dissous par l’humidité de l’air »¹⁵. L’image de la boue se trouve à nouveau convoquée et conjuguée à l’idée d’une porosité du corps humain dans *Los planetas*. Dans l’un des multiples micro-récits enchâssés qui composent le roman, Sito, l’ami de S, narre sa rencontre près d’un lac avec une mystérieuse tribu errante dont les individus ne se nourrissent que de terre humide. Leur chef déclare ainsi à Sito : « El barro nos rodea la piel desde adentro. » (p. 155) Là encore, l’élément liquide imprègne jusqu’aux corps, « depuis l’intérieur ». Nous avons déjà cité en préambule le paragraphe qui sert d’incipit à *El llamado de la especie*, mais rappelons qu’il se termine par cette phrase : « Al final del declive está el agua, que soporta tranquila mientras todo el pueblo se derrama de a poco sobre ella. » (p. 9) L’eau y est présente une fois de plus, et semble même conférer sa propriété liquide au village où se déroule l’histoire et qui peu à peu « s’écoule » ou « se répand » (« se derrama ») en direction de la rivière. Si *El llamado* s’ouvre avec cette vision aquatique, *Cinco* se clôt quant à lui sur l’évocation de l’eau comme une vision indescriptible : « Pero las versiones en general son como las descripciones del agua, en un punto resultan inútiles y en otro impropias. » (p. 100) Ajoutons que ce bref roman a été écrit par Sergio Chejfec lors d’un séjour à Saint-Nazaire, où il était invité en 1995 pour une résidence à la MEET. Si le cadre géographique du récit, quoi qu’assez indéterminé, soit latino-américain – plusieurs noms de lieux tant argentins que vénézuéliens sont donnés : Santiago del Estero, La Guaira, le fleuve Orénoque –, on retrouve peut-être néanmoins des traces de ce contexte géographique d’écriture. Une grande partie de l’action se déroule en effet dans un port et Chejfec y évoque des marins mais aussi un climat océanique, ainsi qu’une zone d’estuaire (« una región de combate y confusión de aguas ») dans laquelle, comme dans le Buenos Aires de *El aire* et de *Lenta biografía*, l’air s’emplit d’eau (« la llovizna cae tan fina que tan sólo es pura humedad », p. 70). À nouveau, l’élément liquide se mêle fréquemment au terrestre : le fleuve a une « couleur marron » (p. 68) et l’eau du port une « odeur minérale » (« Del agua, cosa curiosa, subía un olor mineral. No a limo, ni salitre o desechos del puerto; mineral. », p. 88). Et cette fois,

¹⁵ Définition du TLF en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9liquescence>. Consulté en septembre 2016.

l'eau ne pénètre pas les corps mais peut exercer son emprise sur les humeurs : « Tenía esta impresión al andar por la ciudad, algo cercano a la calma, una idea de serenidad, al espíritu observador, quizás por influencia del agua » (p. 76). Enfin, outre leur fascination pour les corps célestes, les jeunes S et M dans *Los planetas* ont en commun une certaine curiosité pour les phénomènes météorologiques liés à l'eau : « Veníamos de preparar algo así como una clase especial sobre el clima. Debíamos elegir dos fenómenos. (...) nuestra preferencia se volcó a la neblina y la llovizna. » (p. 125)

Ces multiples occurrences tendent à montrer que se déploie dans l'œuvre narrative de Chejfec une omniprésente climatologie liquide ou, pour reprendre les termes employés par Gaston Bachelard dans *L'Eau et les Rêves*, une « imagination matérielle » de l'eau¹⁶. Or cette constante rêverie de l'eau est selon nous étroitement liée à la temporalité. L'état liquide, voilà la forme que semble prendre le temps chez Chejfec lorsqu'il devient matière. L'alcool que boivent le père et ses proches au cours de leurs conversations dans *Lenta biografía* est ainsi figuré comme la matérialisation même du souvenir, comme une sorte de matière-mémoire liquide et transparente dont ces survivants et exilés devraient s'imbiber par petites gorgées afin de permettre l'anamnèse :

En resumidas cuentas, dijo después el narrador apagando un cigarrillo oscuro en el cenicero de vidrio que sobre la mesa se emparentaba – por su transparencia y luminosidad – con las copitas que servían para que los invitados sorbieran de ellas pequeñas cantidades de anís o vodka, como si las bebidas fueran un estado líquido – oculto y desorganizado – (otra materia secundaria, una definición distinta) de la materialidad que en esas reuniones desbordaba la mesa (p. 49)

Notons que dans *Los planetas*, les membres de la tribu nomade rencontrés près de la lagune paraissent bien plus vieux qu'ils ne le sont : malgré la jeunesse manifeste de leurs corps, leurs visages sont déjà flétris, comme si cette eau boueuse dont ils se gorgent les faisait vieillir prématurément, comme si cette substance n'était autre que du temps matérialisé¹⁷. Par ailleurs, si l'association du cours du temps à celui de l'eau est un *topos* poétique pour exprimer l'irréversible, elle sert en revanche dans l'œuvre de Chejfec à figurer à la fois la

¹⁶ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 18.

¹⁷ « Momentos después, cuando la conversación languidecía, para ver si adquiriría nueva fuerza [Sito y su amigo] le preguntaron [al líder] la edad. “Veinte”, dijo, y en la diferencia entre realidad y apariencia reconocieron el efecto del hambre – o del barro. », p. 154.

sinuosité, l'arythmie et la possible stagnation du temps. À la manière d'un cours d'eau dans un relief particulier, il se peut que le temps serpente, ralentisse ou s'arrête. L'amitié entre S et M dans *Los planetas* est ainsi décrite à l'aide du motif aquatique de la sédimentation, et présentée comme capable d'enrayer la progression du temps. L'image de l'eau vive puis stagnante cède alors la place à celle de la vapeur et de la brume :

Para quien se entrega a una amistad territorial, el tiempo, incluso el mismo espacio, es una excusa subalterna respecto del único elemento esencial, el camino oblicuo, muchas veces también sinuoso, siempre arbitrario, en cuyo recorrido como bajo las aguas se va acumulando el limo, huella y trabajo de la distancia. (...) A veces, cuando caminábamos juntos, el día, pese a su lerda y forzosa evolución, no progresaba. Podía cambiar la luz, el clima (...), pero había un resto que literalmente sujetaba el avance de la hora (...). En esos momentos estábamos como en un cuadro, donde sólo al ras del horizonte flotaba, se distinguía un tenue vapor, una especie de sombra o bruma (p. 163)

Le motif de la boue, par ailleurs, est présent dans *Cinco*, *El aire* et *Los planetas*. Le considérant comme l'une des variations élémentaires de l'image de l'eau, Bachelard l'associe à un imaginaire de la déformation qu'il rapproche d'un « espace-temps gluant » via l'évocation des « montres molles » de Salvador Dalí, dans le tableau *La Persistence de la mémoire*¹⁸. Dans son essai *La Montre cassée*, où elle analyse divers cas de dérèglements du temps dans la fiction, Tiphaine Samoyault affirme, à partir de cet objet emblématique du peintre surréaliste espagnol, que l'idée d'un temps liquide ou déformé s'oppose à la quantification et donc à l'appréhension rationnelle du temps :

Dès 1931, Salvador Dalí fait intervenir dans ses toiles des montres molles exhibant un temps distendu. Sous le titre *La Persistence de la mémoire*, il fait se confondre des temps liquéfiés où passé et présent se mélangent. Trop imprécises pour dire l'instant, les montres molles ont absorbé le temps des horloges, liquidé par la liquéfaction, cuit et recuit par le soleil et par la convention. (...) En fondant, l'objet interdit les découpages du temps. Finie la succession qui laisse derrière elle des fragments de temps décomposé. Le temps est désormais un événement prolongé.¹⁹

¹⁸ « L'œil lui-même, la vision pure, se fatigue des solides. Il veut rêver la déformation. Si la vue accepte vraiment la liberté du rêve, tout s'écoule dans une intuition vivante. Les "montres molles" de Salvador Dalí s'étirent, s'égouttent au coin d'une table. Elles vivent dans un espace-temps gluant. Comme des clepsydres généralisées, elles font "couler" l'objet soumis directement aux tentations de la monstruosité. (...) Comme le dit Salvador Dalí, la *montre molle* est chair, elle est "fromage". », Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 144.

¹⁹ Tiphaine SAMOYULT, *La Montre cassée*, Paris, Verdier, 2004, p. 166.

C'est ainsi que le personnage de Barroso, placé par son patronyme sous le signe de la « pâte » bachelardienne et donc de l'informe²⁰, évolue dans un temps qui peu à peu se distend jusqu'à en devenir « élastique » (p. 66). La rêverie de la boue, du limon, en somme de la matière molle, présente dans *El aire* a partie liée avec la conception d'un temps plastique, impossible à segmenter et donc à maîtriser²¹.

Si le temps se liquéfie et stagne parfois, il peut aussi passer à rebours, comme c'est le cas dans *Mis dos mundos* à travers l'image de la montre inversée, dont les aiguilles avancent de droite à gauche. Le narrateur dit avoir découvert cet objet insolite au cours d'un séjour en Allemagne. La trouvaille acquiert alors à ses yeux une puissance symbolique, puisqu'il considère justement ce voyage comme une remontée dans le temps, sur les traces de ses ancêtres juifs disparus non loin de là :

Esta rareza, que en otras circunstancias me habría parecido irrelevante, porque en cierto modo convertía al reloj en un juguete o en un objeto un poco desviado, en esta ocasión se convertía en una casualidad cargada de significado. Por diversos motivos, la visita a esa ciudad alemana me enfrentaba a una temporalidad particular, era un viaje al pasado y, en parte, a una forma del pasado que me pertenecía indirectamente. (p. 62)

Selon Bertrand Westphal, dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, la remise en cause de la linéarité du texte et du temps diégétique a constitué l'un des éléments qualifiants de la narration postmoderne²². Cette lutte contre le rectiligne sonne le glas de la métaphore fluviale du temps. Si Borges a, dès 1941, exploré l'idée de lignes temporelles qui se scindent et coexistent dans « El jardín de senderos que se bifurcan », l'époque postmoderne voit le

²⁰ « En effet, la pâte nous semble le schème du matérialisme vraiment intime où la forme est évincée, effacée, dissoute. La pâte pose donc les problèmes du matérialisme sous des formes élémentaires puisqu'elle débarrasse notre intuition du souci des formes. », Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 142.

²¹ Julio Premat s'est à plusieurs reprises intéressé à l'imaginaire matériel bachelardien présent dans l'œuvre de Juan José Saer. S'il démontre que l'eau a un rôle clé dans tous ses textes – et souvent une fonction originaire, génétique –, Premat associe l'image de la boue dans *El entenado* à une continuelle menace de l'informe, une possible « annulation de l'être » : « una viscosidad que nos remite constantemente a la muerte, a la descomposición, a la anulación del ser, pero que se emparienta muchas veces con una descomposición regresiva, con una vuelta a la nada. Lo informe en Saer se refiere más a una inexistencia del yo en el pasado que a una muerte futura; terminar de nacer es el objetivo, y al hacerlo, afirmar la presencia de las cosas en un universo amenazado por la descomposición de la materia. » Julio PREMATA, « El eslabón perdido (*El entenado* en la obra de Juan José Saer) », *Caravelle*, n°66, 1996, p. 83. Voir aussi Rafael ARCE, « Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer », *Anclajes* [En ligne], vol.13, n°1, 2009, p. 9-25. De façon générale, cette attention portée par Chejfec aux éléments naturels et à leur possible symbolisme trouve peut-être une part de son origine dans la lecture de Saer.

²² Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 19-42.

temps dans le récit se spatialiser et perdre sa linéarité. C'est bien ce qui est à l'œuvre chez Chejfec, puisque cette *liquidité* du temps induit deux motifs subséquents : sa spatialisation et sa cyclicité. Dès lors qu'il stagne, le temps peut former des nappes, acquérant ainsi des caractéristiques spatiales.

En concordance avec ce que Westphal interprète dans la littérature et la philosophie postmodernes comme une « contre-attaque de l'espace sur le temps »²³, le temps est ainsi, dans l'épigraphe de *Los planetas*, figuré comme un ensemble de contrées invisibles dont le présent serait la plus vaste : « Del conjunto de países invisibles, el presente es el más extenso » (p. 7). Dans un entretien qu'il a donné à Liesbeth François, Chejfec exprime justement son intérêt pour un régime narratif qui destitue la chronologie comme ordre souverain et fait du temps diégétique un objet malléable, davantage soumis à l'espace :

Para mí es importante que las historias reflejen una elastización del tiempo, una elastización del momento. Me parece que eso es en parte posible cuando el espacio representado está sometido a ciertas operaciones, a esa elastización del tiempo, esa ralentización de los efectos, etc. Creo que tiene como objetivo, más allá de que yo lo consiga o no, que cuando el lector termina de leer los relatos, tenga la sensación de que está frente a una escena y no a una historia que se ha desarrollado a lo largo del tiempo. Para eso creo que me sirve a mí esa idea del espacio como escenario que se va autoconstituyendo todo el tiempo y que va sometiendo el régimen temporal, cronológico.²⁴

De plus, l'image du temps fluide suggère moins la ligne du fleuve que la boucle infinie du cycle de l'eau. C'est en tout cas ce que portent à croire les dispositifs cycliques de plusieurs romans de Chejfec, par lesquels incipits et excipits se répètent d'une façon ou d'une autre. Dans *El llamado de la especie*, les titres du premier et du dernier chapitre (« Vuelta » et « Llegada ») instaurent déjà une circularité de l'action. De plus, l'épigraphe de *Los planetas* cité ci-dessus réapparaît dans le récit au début du septième et dernier chapitre. Enfin, les premières phrases de *El aire*, qui figurent entre guillemets puisqu'il s'agit d'un extrait du livre que lit alors Barroso, sont reprises dans l'excipit, cette fois dans le récit du

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ Liesbeth FRANÇOIS, « “Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando.” Una conversación con Sergio Chejfec », [En ligne]. URL : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v31/Francois.htm>

narrateur²⁵. Ce jeu de résonance circulaire entre incipit et excipit est d'ailleurs un procédé auquel a plusieurs fois recouru Juan José Saer – notamment dans *El limonero real* et *Nadie, nada, nunca* –, comme l'a montré Graciela Villanueva²⁶.

Mélancolie et crise du savoir

Cette prévalence d'une temporalité liquide, d'un temps qui peut fluctuer ou stagner, s'inverser ou se répéter, nourrit en fin de compte le motif, très prégnant dans toute l'œuvre de Chejfec, de la mélancolie. Gaston Bachelard, dans *L'Eau et les Rêves*, signale que l'eau est présente dans « toutes les rêveries interminables du destin funeste », du Styx à la figure shakespearienne d'Ophélie, et qu'elle est en cela « l'élément mélancolique par excellence », dans la mesure où « la mort est en elle »²⁷. L'eau « *mélancolisante* »²⁸ chez Chejfec est celle qui, en suspension dans l'air du Buenos Aires de *Los planetas*, donne à la ville son tempérament « triste et indolent »²⁹. Dans le souvenir de S, le temps de l'enfance passée avec M, placé sous le signe du cristal – et donc de la fixité et de la clarté, mais aussi de la fragilité – s'oppose, dans la vision de la ville et de ses habitants, au temps du deuil, marqué par l'état liquide :

Buenos Aires, me parece hoy, poseía en aquella época [cuando vivía M] un don esencial, era una ciudad cristalina; en cambio ahora la pueblan personas líquidas. (p. 167)

L'eau est aussi la substance d'un passé funeste qui ne passe pas – l'eau-de-vie nécessaire à l'exercice du souvenir dans *Lenta biografía* –, quand elle n'est pas carrément le signe annonciateur voire l'artisan d'un effacement définitif – réactivant sur le mode tragique le proverbe populaire, bien connu des porteños, « Lo que mata es la humedad ». Annick Louis rappelle d'ailleurs l'usage ironique tout autant que tragique qui était fait de ce proverbe pendant la dictature pour évoquer de façon voilée la répression du régime militaire : le

²⁵ Cette métalepse (puisque l'extrait passe d'un niveau diégétique à un autre) donne d'ailleurs l'impression que Barroso est en train de lire sa propre histoire – en l'occurrence celle de sa mort –, à la façon du personnage de la fameuse nouvelle « Continuidad de los parques » de Julio Cortázar.

²⁶ Graciela VILLANUEVA, « Un narrador sobre el caballo de la calesita », art. cit.

²⁷ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 123.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ « el tiempo de Buenos Aires, un clima bastante predecible que influye en el aliento triste e indolente de la ciudad », p. 144.

motif de l'humidité dans *Lenta biografía* peut être également compris comme une référence à ce sous-texte³⁰. C'est ainsi l'humidité qui va s'intensifiant à mesure que s'approche la mort du « *perseguido* », ou bien le fleuve en crue qui emporte les jeunes Sergio et Miguel dans le récit enchâssé de *Los planetas* (p. 52-67), ou c'est encore l'océan dans lequel disparaît finalement, noyé ou embarqué, le jeune personnage de *Cinco* (« *Algunos dicen que se tiró desde las radas, (...) otros que se embarcó.* », p. 100). Cet aspect funeste de l'eau est sans doute à relier à la représentation collective du Río de la Plata comme fleuve-cimetière de la dictature, où étaient jetés les corps des disparus.

De plus, en décrivant des êtres traversés et travaillés de l'intérieur par des fluides – les personnages de *Lenta biografía*, les nomades de *Los planetas* –, Sergio Chejfec réactive en un sens l'antique théorie humorale dans laquelle le concept de mélancolie trouve son origine, et qui considère le corps comme une substance poreuse par laquelle passent, entre le dehors et le dedans, liquides et humeurs. Au sein des romans qui ont pour thème central la disparition sous diverses formes – c'est-à-dire *Lenta biografía*, *El aire* et *Los planetas* –, tout se passe comme si la perte d'autrui, en plus d'introduire une radicale étrangeté dans le rapport au monde et de bouleverser la perception du temps et de l'espace, avait altéré l'équilibre des humeurs et favorisé ce tempérament chez les survivants. D'ailleurs, dans *Los planetas*, la fréquente image des étoiles et la comparaison des deux personnages à des planètes s'influençant réciproquement³¹ ne sont pas sans évoquer ce trait d'un imaginaire mélancolique « archaïque »³² selon lequel l'homme peut être agi par l'astre saturnien³³.

³⁰ Annick LOUIS, « Una pedagogía del recordar. Notas sobre *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) », art. cit.

³¹ « A veces pienso que andamos por la ciudad como planetas (...). Así, el movimiento aparente de aquello que está en el cielo y que de manera genérica llamamos estrellas se convirtió, por obra de la casualidad, en clave y emblema de nuestro vínculo: pese a los vacíos y distancias que pudieran producirse, eventualmente y como quien dice, entre los dos, siempre habría una influencia recíproca, pauta por simples principios de equilibrio y compensación, ley suprema de nuestros cursos y recorridos, al mismo tiempo dirigidos por su organización solidaria. », p. 130.

³² Yann Mével, dans son ouvrage sur la mélancolie dans l'œuvre de Samuel Beckett, distingue ainsi les échos à une conception de la mélancolie forgée au XX^e siècle par la psychanalyse et la phénoménologie, de ceux d'une mélancolie « archaïque » et « pittoresque » telle que décrite dans les textes de l'Antiquité ou de la Renaissance, comme par exemple *l'Anatomie de la Mélancolie*, de Robert Burton. Yann MÉVEL, *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, New York, Rodopi, 2008, p. 21-22.

³³ On renvoie sur ce sujet à la lecture qu'effectue Julio Premat de l'œuvre de Saer au prisme du concept de mélancolie : Julio PREMAT, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Freud a montré à quel point étaient proches l'une de l'autre l'affection mélancolique et celle du deuil : selon lui, la mélancolie est souvent causée, comme le deuil, par la perte d'un objet aimé³⁴. Or c'est bien de la perte d'un être cher qu'il s'agit, tant dans *El aire* que dans *Los planetas*. Si le travail du deuil consiste d'après Freud à se voir confirmer par l'épreuve de la réalité que « l'objet aimé n'existe plus » et par conséquent à « soustraire toute sa libido de ses attachements à cet objet »³⁵, il semble que pour S et Barroso ce détachement affectif ne soit pas pleinement réalisable, dans la mesure où l'être aimé n'est pas à leurs yeux tout à fait perdu. En effet, Benavente s'est simplement échappée en Uruguay, elle ne cesse de manifester une forme paradoxale de présence par le biais de ses lettres, et Barroso garde sans doute l'espoir qu'elle lui revienne. Quant à *Los planetas*, nous avons évoqué auparavant la difficulté du deuil lorsque le corps est absent, qu'il n'existe pas de sépulture : S est tourmenté par ce lieu absent du corps de M (« La falta de lugar, pensé, la ausencia de espacio donde esté el pobre cuerpo de M », p. 156). Cet obstacle au deuil conduirait à la mélancolie qui consiste, selon Freud, à un retrait de cette libido libérée dans le moi, aboutissant à une « identification du moi avec l'objet perdu. (...) La perte de l'objet s'est muée de la sorte en une perte du moi »³⁶. Benavente et M, absents paradoxaux, font de leurs esseulés respectifs des êtres mélancoliques. C'est bien à cette transformation d'un « deuil de la perte de l'objet d'amour » en « deuil du moi narcissique »³⁷ que l'on assiste lorsque Barroso se voit peu à peu dépossédé de sa substance vitale, vidé de son moi, et surtout lorsque S, à la fin de *Los planetas*, décide de remplacer son nom par celui de S, achevant ainsi de s'effacer devant la figure du disparu, ce qui lui apparaît comme une juste compensation :

Me pareció justo que yo, habiendo quedado vivo, compensara su ausencia volcando su nombre sobre el mío (...) no lo pensaba solamente como una compensación ; era (...) un equilibrio que debía restablecerse. (p. 257)

Par ailleurs, et afin d'explorer une autre facette du concept de la mélancolie qui nous permettra d'éclairer le personnage de Barroso, signalons qu'à la Renaissance, lorsque les sept

³⁴ Sigmund FREUD, *Deuil et Mélancolie*, Paris, Payot et Rivages, 2011.

³⁵ *Ibid.*, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, p. 56.

³⁷ Sigmund FREUD & Sándor FERENCZI, *Correspondance, IV : 1914-1919*, Paris, Calmann-Lévy, 1992, p. 61.

arts libéraux furent placés sous le signe des planètes, la géométrie vint rejoindre la mélancolie au rang des attributs de Saturne. Dès lors fut établie, comme l'écrit Jean Clair,

la confusion entre mélancolie et géométrie, entre sensibilité mélancolique et tournure d'esprit *more geometrico* (...). C'est à Saturne, en tant que dieu *auctor temporum*, gouverneur du temps, que devait échoir la géométrie et, plus généralement, tout ce qui regarde la mesure du temps, la mesure de l'espace et leurs applications. Le géomètre, qui travaille avec les nombres, est celui qui vit sous le règne de Saturne. Les entreprises de l'esprit géomètre, la science de la perspective par exemple, (...) ou encore l'art de construire, l'architecture, en tant qu'elle s'appuie sur la mesure, le poids et la tension des matériaux, sont des entreprises placées sous le signe de la mélancolie.³⁸

C'est d'ailleurs à la lumière de cette association de la mesure mathématique et de la mélancolie que peut être entendu le sens de plusieurs symboles – le compas, la balance, le sablier, le polyèdre – qui figurent aux côtés de l'allégorie de Dürer dans sa célèbre gravure intitulée *Melencolia I* et datée de 1517.

Or, on l'a vu, Barroso s'acharne à conserver et à mettre à l'épreuve son « esprit géomètre » dans un monde qui ne le permet plus, où l'espace-temps est devenu instable, envers et contre tous les signes de ce désaveu de la mesure mathématique. Comme s'il était à la merci d'un capricieux *auctor temporum*, ses obsessionnelles mesures du temps sont vouées à l'échec et ne lui permettront en rien de retrouver Benavente. L'humeur mélancolique qui semble l'envahir après le départ de sa femme aura raison de son appréhension du réel et le fera, comme l'ange dans la gravure de Dürer, reposer son compas. Elle lui sera fatale, puisque Barroso succombe, dans le dernier chapitre, à une mystérieuse affection qui se présente d'abord comme une métaphorique « lésion » causée par la fuite de Benavente (« con su ausencia había abierto dentro de Barroso una lesión por donde se le iría la vida », p. 158), puis comme une « hémorragie » (p. 185) bien réelle qui le fait se vider de sa substance vitale³⁹. C'est donc sans doute ce *morbis melancholicus*, considéré comme une véritable affection physiologique, qui finit par le tuer.

³⁸ Jean CLAIR, « Machinisme et mélancolie », Jean CLAIR (dir.), *Mélancolie : Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 440.

³⁹ « aunque todavía no hubieran alcanzado la superficie de su conciencia y de su cuerpo, el dolor y la hemorragia estaban otra vez al acecho. (...) Como el día previo, cuando se mostró indiferente a la sangre que tenía el fondo del inodoro en la medida en que el dolor hubiera pasado, ahora esperaba no sentir nada » (p. 185)

Toutefois, ce spleen mortifère qui l'atteint et se manifeste comme un abattement et une inertie tout au long du roman, signale sans doute un malaise plus profond, propre à l'homme moderne :

La mélancolie moderne est ainsi une mélancolie radicale : elle est le pressentiment qu'aucune *mathesis universalis* ne peut plus réordonner et rassembler les *disjecta membra* du réel. Elle est la conscience de l'homme d'aujourd'hui qu'aucune loi d'ensemble ne peut plus rabouter les éclats dispersés du visible et, par leur ordonnancement, nous délivrer le sens de leur présence.⁴⁰

Il en va de même pour Barroso avec la mesure du temps et de l'espace : elle ne lui permet plus d'harmoniser le réel mais simplement d'en constater l'inconstance des phénomènes. De sorte que le présent se disjoint du passé et du futur et flotte désormais « dans une sorte de vacuum sémantique »⁴¹ :

el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire (p. 13)

C'est ce que confirme l'analyse d'Alejandra Laera, pour qui *El aire* donne à lire un paysage urbain désuni, et par extension un monde en morceaux, depuis les ruines du bâti urbain jusqu'au corps meurtri du personnage :

No se apuesta a recuperar una cohesión o una totalidad perdida; por el contrario: todo son ruinas, fragmentos, desintegración. No hay cohesión en la ciudad. (...) Y no hay totalidad, tampoco, en el cuerpo: un cuerpo, el del protagonista Barroso, que detiene su circulación, que deja de moverse y sangra.⁴²

Cette mélancolie qui se manifeste comme crise du savoir sur les phénomènes physiques est, on l'a vu, bel et bien à l'œuvre chez Chejfec : les coordonnées spatiales se brouillent, les unités de mesure du temps des horloges sont frappées d'inanité, la logique cède la place aux aberrations, à l'asystématicité des phénomènes. Cette triste oisiveté de Barroso n'est autre que celle de l'ange de Dürer : c'est l'accablement d'un « être pensant plongé dans l'incertitude », dont la « quête intellectuelle » est devenue « stérile »⁴³. La mélancolie qui imprègne les récits de Chejfec est donc autant la conséquence de l'absence d'autrui qui

⁴⁰ *Ibid.*, p. 443.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Alejandra LAERA, *Ficciones del dinero. op. cit.*, p. 56-57.

⁴³ Erwin PANOFSKY, *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 2012, p. 252-255.

touchent des sujets affectifs que d'un étrangeté du monde dû à une défaite de la pensée chez des sujets cognitifs. Jean Clair ajoute que cette crise de la connaissance s'accompagne de l'intuition d'un sens supérieur, métaphysique, dont l'accès demeurerait impossible :

*ce furor melancholicus se caractérise par un état de stupeur dans lequel la réalité semble soudain devenue étrangère à celui qui la contemple, la pensée ne plus avoir de prise sur les choses, le monde visible avoir perdu son sens, ou plus exactement le monde physique, le monde des phénomènes, receler un sens indéchiffrable, un sens proprement métaphysique, dont l'inaccessibilité nous laisse inconsolables.*⁴⁴

Il semble donc que l'on puisse reprendre à propos des fictions de Chejfec les mots de Beatriz Sarlo parlant de Saer :

*Hombres y mujeres nunca pueden alcanzar un saber cierto sobre ellos mismos y sobre las cosas (...) En la narrativa de Saer, los personajes son siempre ciegos o, peor todavía, lo que creen saber y el saber que exhiben carecen de función.*⁴⁵

2. Limites du langage

Un autre trait, et non des moindres, de cette crise du savoir que nous diagnostiquons chez Chejfec se présente comme la remise en cause du langage, en tant que forme par laquelle s'articule et s'exprime la compréhension que le sujet a de lui-même et de son monde. Précisons : c'est la stabilité du langage dans le temps ainsi que son aptitude à désigner et « recouvrir » l'expérience à travers les mots qui se trouvent mises en doute par Chejfec dans sa fiction. Avant d'étudier dans le détail les différents éléments qui dans les textes donnent à voir un langage en crise, admettons dès à présent que le soupçon que jette Chejfec sur les mots au sein de son œuvre rend cette dernière éminemment paradoxale. Doutant de la pérenne signifiante du langage qui la compose, elle serait une littérature qui, retournée *contre* elle-même, s'énoncerait et se dénoncerait dans le même temps. À ce titre, dans *Últimas noticias de la escritura*, le récent essai où Chejfec évoque son expérience de l'écriture « physique », matérielle – son rapport à la prise de notes dans un carnet, ses souvenirs de la machine à écrire, son usage du traitement de texte, etc. –, on apprend que

⁴⁴ Jean CLAIR, « Machinisme et mélancolie », art. cit., p. 442.

⁴⁵ Beatriz SARLO, « Ficciones del saber », *Escritos sobre literatura argentina*, op. cit., p. 357.

l'auteur a nourri une grande admiration pour Franz Kafka. Chejfec raconte à ce sujet qu'à ses débuts dans la pratique littéraire, avant de publier en son nom propre, il a passé de longues heures à recopier à la main les récits de l'auteur tchèque, dans l'espoir de s'imprégner ainsi de son écriture, puis s'est mis à rédiger lui-même des textes « d'inspiration kafkaïenne » :

Hace bastantes años ocupé tardes enteras en copiar relatos de Kafka. Tenía unos cuadernos de tapa blanda color marrón, de formato escolar aunque de pocas páginas. No era escolar sólo el formato: creía que algo de la literatura de ese autor se impregnaría en mí gracias a la transcripción. (...) En un segundo movimiento me puse directamente a escribir cuentos o historias de fuerte inspiración kafiiana, acaso porque pensaba que aquellas sesiones de transcripción habían tenido un efecto benéfico. (p. 22-24)

Au-delà de ce modeste autoportrait de l'écrivain en copiste « scolaire » de son maître littéraire, la parenté de sa littérature avec celle de Kafka – par lui recherchée à ses débuts, et selon nous avérée, comme nous l'expliciterons plus avant – ouvre d'intéressantes pistes d'interprétation à l'heure d'aborder cette question du langage en crise. Chez Kafka aussi plane en effet une redoutable défiance quant à la capacité des mots à dire le réel et l'expérience. C'est en tout cas le propos de Florence Bancaud lorsqu'elle analyse le *Journal* de Kafka à la lumière de la crise épistémologique qui traverse la pensée de langue allemande au tournant du XX^e siècle. De Nietzsche à Wittgenstein en passant par Hoffmannsthal se développe selon elle « un scepticisme universel qui se fonde sur la prise de conscience des limites du langage »⁴⁶ et que l'on perçoit sans mal dans les écrits de Kafka, exprimé comme une « inaptitude à trouver un langage adéquat et harmonieux », ou bien comme un « mal-être dans le langage »⁴⁷. Nul doute que ce motif du langage mis en doute, omniprésent chez l'auteur de *La Métamorphose*, a pu infuser chez Chejfec lors de ses longues et consciencieuses « séances de recopiage » (« sesiones de copiado », p. 23).

Toutefois cette posture sceptique ne résulte bien entendu pas uniquement de cette activité mimétique de l'écrivain en herbe. Rappelons que Ricardo Piglia, dans sa théorie des trois avant-gardes, situe l'œuvre de Saer dans le sillon d'une « poétique négative » tendue vers et travaillée par le silence, et dont le parangon dans les lettres contemporaines serait

⁴⁶ Florence BANCAUD, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 64.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

Samuel Beckett⁴⁸. Si des textes comme *Boca de lobo* ou *El aire* n'atteignent certes pas dans la remise en cause du langage le degré de radicalité de l'œuvre de Beckett – où parler est une lutte contre le silence, jusqu'à l'épuisement de la voix et du sens, comme dans *L'Innommable* –, Chejfec, qui a beaucoup puisé chez Saer ou Di Benedetto, appartient sans conteste à cette « famille » littéraire contemporaine des sceptiques. Rappelons aussi que s'il écrit des romans, c'est avec la parfaite mémoire des avant-gardes qui tout au long du XX^e siècle ont contesté les formes classiques de la fiction, c'est en gardant en tête les expérimentations du Nouveau Roman et en s'autorisant la même distance vis-à-vis de la littérature nationale de son époque et la même marge de créativité formelle que ses compagnons des premiers temps de la revue *Babel*. Au cours de notre entretien avec lui, et à propos de l'intérêt d'importer dans la narration des logiques propres aux arts visuels et au théâtre⁴⁹, Sergio Chejfec a affirmé :

En un punto es como si yo no creyera en la literatura. Pero como soy escritor no me queda otro remedio que escribir literatura. Entonces tengo que crear en una literatura que no sea literaria.⁵⁰

Écrivain incroyant mais pratiquant tout de même, par défaut ou par fatalité (« no me queda otro remedio que escribir literatura »), il lui faut malgré tout postuler une certaine aptitude expressive de la littérature, à condition qu'elle se voit nourrie par d'autres logiques esthétiques – picturales, théâtrales, cinématographiques, etc. –, qu'elle cherche à ne pas être proprement *littéraire*. S'il y a, dans ses fictions, comme nous allons l'analyser, une mise en doute de la capacité expressive et représentative du langage, particulièrement du langage écrit et plus encore du discours littéraire, celle-ci n'est pas à concevoir comme une négation

⁴⁸ « Por un lado una suerte de poética negativa, de rechazo a lo que podrían ser los lenguajes estereotipados que circulan en la cultura de masas. Y un tipo, entonces, de perspectiva, de estrategia de ficción en la que yo veía a Beckett como un ejemplo, tendiendo a una poética de la negatividad cuyo resultado es el silencio. », Ricardo PIGLIA & Juan José SAER, *Diálogo, op. cit.*, p. 18.

⁴⁹ Chejfec dit en effet tendre à introduire dans ses textes une logique moins propre à la narration qu'aux arts visuels, dont il dit envier la « nature instantanée » : « Algo que como escritor "envidio" de las artes visuales, de la escultura, la pintura, la instalación, es su naturaleza instantánea. (...) Entonces yo quisiera que cuando termina de leer un relato mío, el lector tenga la sensación de estar frente a un cuadro que se hubiera desplegado ». Quant au théâtre, c'est son « degré de vérité » que lui envie le narrateur : « el teatro tiene asegurado un verosímil que no precisa muchos artilugios para presentarse como real. En cambio la literatura no tiene esa posibilidad. ». À ce propos, la nouvelle « Deshacerse en la historia » se construit comme une longue didascalie (« es como una larga acotación escénica, como una instrucción de una representación, tanto para el público como para los actores »). Voir l'entretien en annexe.

⁵⁰ Voir l'entretien en annexe.

catégorique, une invalidation sans réserve. Il semble plutôt que le langage demeure chez Chejfec dans une zone d'indécidabilité, qui fait son intérêt dans la fiction : entre volatilité et stabilité, ambiguïté et transparence, déficience et aptitude à transcrire l'expérience. Mais voyons dès à présent comment se trouve représentée dans quelques récits de Chejfec cette défiance à l'égard du langage.

Les mots volatils

On le sait, l'événement qui déclenche à la fois la narration et l'étrangement progressif de l'environnement de Barroso dans *El aire* n'est autre que l'apparition, sous la porte de l'appartement, de la lettre de Benavente annonçant son départ inopiné pour l'Uruguay. Le contenu de cette lettre se trouve cité à quatre reprises tout au long du roman, au discours direct. Or si le sens du message demeure inchangé, la structure syntaxique et le lexique qui y sont employés changent à chaque fois que Barroso le relit :

Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte. (p. 18)

No me busques. Voy a Carmelo. Después te escribo. (p. 23)

No me sigas. Más adelante te escribo. Viajo a Carmelo. (p. 23)

No me sigas, voy a Carmelo, más adelante te escribo. (p. 91)

Seuls varient la ponctuation, l'ordre des propositions et les choix lexicaux, mais Chejfec conserve le sens du message et sa structure ternaire, rendant ainsi très discrète la variété de ces versions de la lettre. Ces quatre citations étant disséminées dans le texte – hormis à la page 23, où l'on en observe deux occurrences –, la modification pourrait en effet passer inaperçue, et c'est d'ailleurs le cas pour Barroso, qui ne semble rien remarquer. S'il s'aperçoit – tardivement, comme si elles avaient *toujours déjà* été là – des mutations qui s'opèrent autour de lui, tant dans sa perception de l'espace et du temps que dans le paysage urbain et social, il ne voit pas, contrairement au lecteur avisé, que le langage écrit aussi est devenu instable, labile. Comme l'écrit Fernando Reati, il n'est pas surprenant que, le rapport au réel étant altéré, l'outil langagier par lequel ce réel se conçoit s'en trouve également bouleversé :

Si la realidad muta de modo imperceptible e inaprehensible, también lo hace el instrumento con el que la verbalizamos, y de ahí el carácter difuso de la lengua en el mundo inestable que habita el protagonista.⁵¹

Ce motif de la lettre toujours changeante s'inscrit dans une veine fantastique qui fait de la métamorphose un de ses thèmes privilégiés⁵², mais rappelle également l'idée chère à Borges d'un texte en mutation constante – que l'on songe à son « Livre de sable », qui ne révèle jamais deux fois la même page à celui qui le consulte, ou bien à sa fascination pour le *Yi-King* ou *Livre des Mutations* –, et plus généralement la littérature combinatoire, qui cherche à produire, par un agencement aléatoire de mots, un texte infiniment nouveau. Mais dans notre optique d'une crise du savoir comme rapport au monde, il nous semble que Chejfec imagine ici un langage écrit encore opérant, c'est-à-dire qui produit toujours une transmission du sens, mais qui peut changer de forme, qui possède un degré de variabilité. Un langage dont les mots, devenus autonomes, mutent et s'intervertissent, bref un langage qui échappe autant au contrôle du scripteur qu'à celui du lecteur. Chejfec nous donne donc à voir, au sein d'un univers diégétique frappé d'étrangeté et d'inconstance, un langage qui n'est plus fiable, car menacé de métamorphose. Cette précarité de l'agencement des signes rappelle aussi celle que Borges envisage dans « El Aleph » lorsqu'il prête à son narrateur cette phrase entre parenthèses, au beau milieu de son énumération des choses vues dans l'Aleph : « de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche. »⁵³ Or cette menace de perturbation dans la chaîne des lettres et des mots augure d'une possible désorganisation dans le réel lui-même.

Cette représentation d'une écriture labile, qui serait dotée d'une indépendance vis-à-vis de son auteur et de son récepteur, n'est pas sans évoquer ce que Chejfec, dans *Últimas noticias de la escritura*, nomme la « présence pensive » de l'écriture « immatérielle » par

⁵¹ Fernando REATI, *op. cit.*, p. 180.

⁵² Qui plus est, Philippe Met a montré que la littérature fantastique attribue de façon récurrente à la lettre écrite (traduction, manuscrit, livre maudit, etc.) une fonction performative, bien souvent mortifère. On peut rapprocher *El aire* de ce motif traditionnel du fantastique en admettant que Barroso, qui meurt quelques jours après l'annonce du départ de Benavente, succombe d'une certaine manière à l'action létale de la lettre elle-même. Philippe MET, *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

⁵³ Jorge Luis BORGES, « El Aleph », (*El Aleph*), *Obras completas, vol. 1 (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 625.

traitement de texte, et qui ne se retrouverait pas dans l'écriture manuelle. C'est à Jacques Rancière qu'il emprunte cette notion de « pensivité ». En effet, dans *Le Spectateur émancipé*, le philosophe, partant des réflexions de Walter Benjamin et Roland Barthes sur la photographie, applique ce concept à l'analyse des images : l'image *pensive* – par exemple la photo déjà évoquée du condamné à mort par Lewis Payne – suscite le trouble, ou en tout cas résiste à l'interprétation, dans la mesure où elle flotte dans une « zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art »⁵⁴, c'est-à-dire qu'elle jouit d'un certain degré d'autonomie par rapport à l'intention – souvent ignorée – de son auteur et le contexte de réception du spectateur. Qui plus est, la *pensivité* se manifeste aussi comme « la présence latente d'un régime d'expression dans un autre »⁵⁵, par exemple le caractère photographique et calligraphique des paysages filmés par Abbas Kiarostami. Or Chejfec retrouve dans l'écriture par informatique quelque chose de cette instabilité propre aux images pensives de Rancière :

En la métaphore de la imagen pensativa encontré una noción afín a los alcances de la escritura inmaterial que intento precisar. La pensatividad del texto digital provendría del conflicto entre la marca físico-tipográfica inscrita en toda escritura, incluida la digital (ya que se entiende por escritura un sistema de signos que como tales provienen de aquellos que servían como inscripciones), y una condición inmaterial y de postulación provisoria, en el sentido de inestable, que procede del destello virtual. (p. 49)

Entre sa totale virtualité et sa tendance à la simulation du support papier et des outils matériels – les ciseaux et le pinceau virtuels dans le logiciel de traitement de texte –, entre sa fragilité apparente et sa glaçante indifférence aux marques d'hésitations de l'auteur et aux signes du temps qui passe, l'écriture digitale serait soumise à un « régime d'ambiguïté » (« régimen de ambigüedad », p. 48). Et cette « nature quelque peu incertaine ou vaguement incandescente » (« naturaleza un poco incierta o vagamente incandescente », p. 47) qui lui est propre paraît en définitive à Chejfec plus appropriée que l'écriture physique pour transcrire l'ambivalence du discours littéraire, et de son propre discours en particulier :

Esa condición flotante de la escritura sobre la pantalla me hace pensar en ella como poseedora de una entidad más distintiva y ajustada que la física. Como si la presencia electrónica, al ser inmaterial, se hermanara mejor a la insustancialidad de las palabras y a

⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 132.

la habitual ambigüedad que muchas veces evocan. (...) En un punto, creo que se llevan mejor con mi escritura los atributos de la presencia electrónica que los atributos de la presencia física. (p. 49-51)

Ainsi, il semble que la lettre changeante de Benavente dans *El aire* opère dans la fiction comme une manifestation excessive et incontrôlable de cette nature instable que l'auteur attribue à l'écriture digitale. Dans un univers urbain où les éléments matériels se transforment de façon inattendue ou deviennent incontrôlables – la forme de la ville, l'eau, etc. –, où le temps acquiert des caractéristiques matérielles – il est ainsi « élastique » (p. 66) –, le langage manuscrit, quant à lui, devient aussi incertain que l'écriture digitale immatérielle.

La langue anachronique

Donnant ainsi à imaginer une lettre sujette à des métamorphoses successives, Chejfec postule un langage menacé d'instabilité dans le temps. Si un mot peut muter, il peut aussi « s'assécher », perdre sa signification, tomber en désuétude. C'est là un autre *leitmotiv* présent dans *El aire* : en plus de découvrir les bouleversements dont Buenos Aires fait l'objet, Barroso n'a de cesse de s'étonner des mots en usage autour de lui, qu'il ne reconnaît pas comme siens et dont il affirme l'étrangeté à l'aune de son propre lexique, décrit comme une langue du passé (« el idioma del pasado », p. 85) ou bien de l'enfance (« tradujo a su idioma infantil », p. 56), bref une langue anachronique, tantôt qualifiée d'« archaïque » (« tradujo a la versión arcaica » ; « Como se decía antes », p. 36) et d'« arriérée » (« consideró en su lengua atrasada », p. 37). C'est ainsi que se met en place dès le début du roman une sorte de bégaiement lexical : le narrateur omniscient, pénétrant dans l'esprit du personnage, n'aura de cesse de reprendre en incise certains mots entendus par Barroso afin de les remplacer par d'autres, plus anciens ou plus usuels. Par exemple, juste après le mot « largometrajes », on peut lire : « “Cintas”, tradujo evocando el vocabulario de la infancia » (p. 13-14). Il en va de même pour le mot « corredor », aussitôt corrigé par « pasillo » (p. 19) ou bien pour la radio, qui pour Barroso n'est pas « encendida » mais « prendida » (29). Tout le roman est ainsi rythmé par ce jeu constant sur l'historicité de la langue argentine, ce qui le rend d'ailleurs singulièrement ardu à traduire. Si le langage de Barroso apparaît comme

anachronique, à l'inverse, les mots de son époque sont à ses yeux incapables de désigner directement les choses, ils constituent un inutile détour qu'il convient de rectifier sans cesse.

On sait grâce à l'entretien que nous avons eu avec lui qu'*El aire* est le premier roman publié par Chejfec après son départ de l'Argentine pour Caracas – il a paru chez Alfaguara en 1992. L'idée première du roman provient ainsi de la découverte de la capitale vénézuélienne et de la distance entre l'espagnol local et sa variante *rioplatense* :

Al irme a Venezuela, opté por un país muy parecido y al mismo tiempo muy diferente de Argentina. Ese distanciamiento con el español que yo usaba habitualmente, traté de traducirlo a esa relación distanciada que tenía con el lenguaje coloquial caraqueño, que me producía mucha admiración, que estaba muy contento de convivir y me producía al mismo tiempo mucha distancia. Es como si esa experiencia me hubiera dado herramientas para tratar de proponer una idea de lenguaje caduco, dentro de una novela sobre Buenos Aires.⁵⁶

Outre cet indice contextuel qui tend à associer l'expérience d'étrangèreté linguistique du personnage à celle de l'auteur, on observe ici une autre facette de cette crise du langage : soumis à l'usure du temps, les mots sont menacés de péremption, ils peuvent à un moment ou un autre se trouver démarrés de leurs signifiés. Barroso, qui craint plus que tout l'impermanence des choses, fait l'expérience, ici douloureuse, du caractère historique et donc passager de la langue. « Habla como se habla ahora » (p. 26), se lamente-t-il ainsi à propos d'un autre personnage, avant de se rassurer provisoirement : « Hay corriente, hay luz, por suerte se sigue diciendo así » (p. 47). Ajoutons au passage que cette idée de la mutation des mots en usage dans la ville se retrouve dans la nouvelle « El testigo », d'abord parue en 2010 et republiée dans le recueil *Modo linterna*. Il y est question du retour à la Buenos Aires natale d'un dénommé Samich, qui vit depuis longtemps exilé dans un pays tropical : son sentiment de déracinement n'a d'égal que sa surprise quant au langage en usage à Buenos Aires, qui lui fera se dire : « algo ha ocurrido con las palabras comunes » (p. 127).

Par ailleurs, la lettre « mutante » de Benavente n'est pas sans évoquer la nouvelle « El abandono y la pasividad » d'Antonio Di Benedetto⁵⁷. Publié en 1958, ce bref récit ne fait

⁵⁶ Voir l'entretien en annexe.

⁵⁷ Antonio DI BENEDETTO, « El abandono y la pasividad », *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

intervenir explicitement aucun personnage mais uniquement des objets dans une chambre dont l'état évolue avec le temps. Malgré la prééminence de la description dans son texte, Di Benedetto parvient à suggérer au lecteur une histoire de rupture amoureuse. Peu à peu, les fleurs fanent, l'eau dans le verre se trouble et, surtout, les mots écrits par la femme dans sa lettre d'adieu se déforment et s'effacent, sous l'effet conjugué du soleil et de l'eau renversée (« La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura, en azul, barbas, charcos, estalagmitas... »⁵⁸). Devenu illisible, le message ne délivre plus son contenu (« no se entrega. No es más un mensaje. »⁵⁹). Certes, dans *El aire* la lettre adressée à Barroso ne se brouille pas au point d'en devenir indéchiffrable, mais elle se modifie toute seule, comme les objets dans la nouvelle de Di Benedetto, qui semblent animés d'une volonté autonome. Toutefois, le motif de l'écriture sans contenu s'observe en d'autres endroits de son œuvre. Or Julio Premat, dans *Héroes sin atributos*, ne voit dans cette image rien de moins que le paradigme du projet littéraire de Di Benedetto – auteur revendiqué comme une influence majeure par Chejfec –, soit une écriture qui tend vers sa propre disparition :

La carta borrada sería la imagen paradigmática de un proyecto de escritura: la escritura como una mancha, que fue sentido pero que sufrió un proceso de deformación, de ocultación, de represión, que la convierte en un dibujo no figurativo, ahora incomprendible; (...) la escritura como una práctica sin mensaje, sin comunicación, hecha por lo tanto de silencio ininteligible y al borde de la desaparición.⁶⁰

C'est précisément là selon nous le dernier aspect, et non le moindre, de ce soupçon qui plane sur le langage chez Sergio Chejfec. En effet, les mots ne sont pas simplement représentés comme instables et périssables : frappés d'inanité, ils tendent parfois à l'illisible et l'inintelligible, ou bien conservent un sens mais ne parviennent pas à retranscrire la vérité de l'expérience. Cette idée des mots en vain s'exprime donc doublement : d'abord par la représentation d'un langage écrit devenu pure forme ; ensuite par le discrédit jeté, *depuis la littérature*, sur le discours littéraire.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁶⁰ Julio PREMAT, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 122.

La « graphie pour rien »

Nous reprenons par ce titre une formule de Barthes qu'il a dissimulé dans la bibliographie de son ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes* : en-dessous d'un griffonnage privé de sens figure cette discrète légende, à cheval sur deux pages : « la graphie pour rien... », « ... ou le signifiant sans signifié »⁶¹. On assiste chez Chejfec à quelques scènes de « graphie pour rien », où le discours écrit perd son sens, où l'écriture se vide de son signifiant pour n'être plus que pure matérialité. Dans *Los incompletos*, Félix découvre sur une feuille de papier le tracé en relief d'une écriture plus ancienne, qu'il cherche à déchiffrer. Le tracé des lettres lui apparaît comme un simple dessin qui imiterait une écriture, comme un ensemble de signes inexpressifs :

El resultado general era una red de curvas muy abiertas, algo parecido a los trazos infantiles, demasiado elocuentes para considerarlas producto de la casualidad, como si lo escrito buscara esconderse detrás de la misma escritura. Félix recordó unos cuadros que parecían más escritos que dibujados, con una caligrafía desovillada, lineal e inexpressiva, que acaso mostraba la vigencia previa de los signos. (p. 54)

Peut-être Félix pense-t-il aux tracés calligraphiques du peintre et dessinateur contemporain Cy Twombly sur ses toiles, ou bien aux fascinantes graphies « asémiques » de Mirtha Dermisache qui ont tant intéressé Roland Barthes⁶². Depuis la fin des années 1960, cette artiste argentine a rempli des carnets entiers d'écritures inintelligibles aux formes très variées. Sergio Chejfec lui consacre justement une brève analyse dans *Últimas noticias de la escritura* :

Dermisache despliega una escritura asémica. Es trama escrita que no puede leerse; no porque provenga de un alfabeto que ignoramos, sino porque no pertenece a ninguno. (...) En su silencio, las grafías de Dermisache vienen a ser una reivindicación bastante radical de lo que toda escritura esconde, que es su profunda ilegibilidad. (...) la escritura asémica de Dermisache apostaría a mostrar esa potencialidad eventualmente liberada de los mandatos de transmisión de significado. (p. 99-101)

⁶¹ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Minuit, 1975, p. 187-189.

⁶² Barthes a en effet adressé une lettre à Mirtha Dermisache en 1971 pour lui exprimer son admiration face à ce qu'il nomme ses « écritures illisibles » : Roland BARTHES, « Fragment d'une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache, le 28 mars 1971 », *Cahier du Refuge*, n°130 (septembre 2004), Marseille, Centre International de Poésie, p. 11. Il a également consacré deux textes à l'œuvre de Cy Twombly, réunis dans : *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016.

Le moment où l'écriture se libère de ce mandat – ou se trouve dépossédée de sa fonction – de transmission du sens, où le signe se suffit à lui-même, c'est aussi ce que Chejfec semble mettre en scène dans *Boca de lobo* lorsqu'il décrit son personnage principal écrivant dans le noir complet :

Al salir de la ventana apagué la luz y me puse a escribir en la oscuridad. (...) Sin la vigilancia de la vista, la mano primero y la letra después, instrumento y resultado, parecían tener una vida más autónoma que de costumbre. Ponía una frase y la presentía inmediatamente liberada, como sucede con el paisaje cuando acabamos de pasar. (...) Las frases a ciegas pasaban enseguida, y por ello tenían una vida no hecha sólo de fugacidad, sino también de premura. El cuaderno, las hojas lisas, el costado del brazo apoyado sobre el papel, tejiendo el sueño de la noche. (p. 85)

Le mouvement de la main et le tracé du crayon ne servent plus ici qu'à manifester le passage du temps, ils acquièrent une « vie autonome », la phrase est « libérée » du signifié. Libération du geste et libération de l'écriture se coudoient, et les « phrases à l'aveugle » finissent par constituer, plus qu'une « graphie pour *rien* », une graphie pour *elle-même*. Nous sommes ici exactement dans ce que Marie Gil désigne, à propos des travaux graphiques de Barthes, comme la « valorisation du geste gratuit, du corps sur l'acte signifiant, l'intention : l'expression intransitive face à la finalisation. »⁶³ Or dans *Boca de lobo*, cette valorisation du pur geste graphique, intransitif, vécu comme une libération, une innocence retrouvée, va de pair avec un soupçon porté sur l'écriture cette fois transitive, et plus précisément sur la littérature. À la fausseté du romanesque, maintes fois dénoncée par le personnage-narrateur, s'oppose ainsi la vérité de la trace.

La littérature contre la trace

« Pisadas, huellas, caminos. Con Delia conjugamos de forma incansable estas palabras » (p. 154) : le motif de l'empreinte est omniprésent dans *Boca de lobo*, et à cette idée de la trace comme ce qui demeure du contact entre la matérialité du réel et un support quelconque est lié un critère de vérité, ou en tout cas de véracité : la marque du réel ne trompe pas, contrairement au discours littéraire. Un épisode du roman – parmi d'autres – illustre ce propos. Le narrateur remarque, dans la maison d'une amie de Delia, son amante, des feuilles de papier qui comportent des traces de mains ou de reliefs du sol :

⁶³ Marie GIL, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Flammarion, 2012, p. 404.

Más que figuras, los dibujos mostraban movimientos; por ejemplo, el movimiento de una mano que frota el papel sobre el piso de tierra. (...) Imaginé los niños o adultos de la casa dedicados de cuando en cuando a calcar la superficie, eligiendo un pedazo de suelo y estampado la presión ejercida sobre la tierra. Estos papeles, unas hojas de cuaderno escolar arrancadas con descuido, quedarían como documentos temporales (p. 55-56)

Plusieurs autres occurrences de ce motif de la trace se retrouvent au gré du livre : décalques au crayon de boutons de chemises, traces de pas sur le sol, etc. Cette manie qu'ont les ouvriers, dont Delia fait partie et qui intriguent tant le narrateur, de documenter le réel par ces systèmes de calques lui apparaît comme la nécessité de constituer une « archive » de l'expérience :

Un juego familiar, un rito de la comunidad, las pruebas de haber estado en cierto lugar y no en otro, un archivo colectivo (p. 119)

Comme le résume Beatriz Sarlo dans l'article qu'elle publie dans *Clarín* au moment de la sortie de *Boca de lobo*,

[e]stos obreros producen marcas sobre papel, frotándolo contra los pisos de tierra o contra algunos objetos. Son una forma de escritura de la identidad: *frottages*, en los que queda la huella de las condiciones materiales de la existencia.⁶⁴

Ces décalques, attestant des « conditions matérielles de l'existence » en portant leur empreinte, s'opposeraient à l'écriture littéraire, qui ne ferait que représenter ce réel avec emphase (« el énfasis de la letra escrita », p. 119) :

he pensado que precisamente las marcas de la gente anónima sobre el mundo, incluidas las hechas sobre papel, tienen como objeto enfrentarse a la letra escrita, en primer lugar a las novelas. (p. 119)

Les traces sur le papier telles que les décrit Chejfec sont un bon exemple de ce que le sémiologue Charles Peirce appelle l'« indice ». À la différence des « icônes » – plans, photographies, peintures, etc. – et des « symboles » – lettres, chiffres et autres signes arbitraires –, l'indice est un signe « réellement affecté » par la chose, de façon « [d]irecte donc, ou sans code, sans la médiation ou la mentalisation d'une intention, sans distance représentative »⁶⁵. Les empreintes des ouvriers rappellent volontiers les techniques de

⁶⁴ Beatriz SARLO, « El amargo corazón del mundo », *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 400.

⁶⁵ Daniel BOUGNOUX, *L'image entre le spectre et la trace, op. cit.*, p. 10.

peinture pariétale par pochoir – notamment les « mains négatives », comme dans la Cueva de las Manos en Patagonie – ou encore la prétendue épreuve négative du suaire de Turin. En somme, ce type de représentation par contact direct et physique entre le signe et la chose nous ramène à une « enfance du signe »⁶⁶, au signe dans son élémentarité, en tant qu'il revêtirait une innocente et incontestable vérité – une « vérité révélée » aux croyants dans le cas du suaire, ou bien le témoignage irrécusable des premiers hommes dans les cavernes. Si comme l'affirme Daniel Bounoux d'après Peirce, l'indice est « le signe qui attache (le signe à la chose, et les sujets entre eux) »⁶⁷, alors, dans la dichotomie qui se dessine dans *Boca de lobo* et qui, rappelons-le, est toute entière orchestrée par le narrateur, la représentation par l'écriture – par des symboles – serait ce qui « détache », ce qui éloigne le sujet du réel. Dès lors, contrairement à ces « marques sur le monde » qui peuvent témoigner immédiatement du vécu, les textes, *a fortiori* les romans, seraient porteurs de fausseté et incapables de transmettre véritablement l'expérience. Soit, selon le schéma binaire et manichéen du narrateur : d'un côté les ouvriers et leurs signes « vrais », en somme le monde d'une matérialité qui ne ment pas, et de l'autre les romans « trompeurs », associés au monde bourgeois, c'est-à-dire le monde de la représentation sociale auquel il tente peut-être de s'arracher. En effet, le discours romanesque fait l'objet tout au long du roman d'attaques en règle de sa part : ce dernier se révèle comme un personnage d'érudit, un homme lettré qui, désillusionné quant au pouvoir du romanesque et remettant en cause la connaissance du monde qu'a pu lui apporter la littérature, cherche à se confronter plus directement au réel. C'est ce que lui permet sa rencontre avec Delia et avec le monde ouvrier qui, dans son rapport plus immédiat au corps et à la matérialité, s'oppose à son propre univers familier et le fascine d'emblée. Dès lors, ce narrateur n'aura de cesse de discréditer les romans qu'il a pu lire en les jugeant, à l'aune de ce qu'il vit et observe autour de lui, comme impropres à communiquer une vérité de l'expérience. Que ce narrateur se moque des topoï romanesques qui déforment la réalité ou qu'il dénonce carrément ces romans comme mensongers, c'est en tout cas souvent sous la forme du *leitmotiv* « He leído muchas novelas donde » qu'il le donne à lire :

⁶⁶ Daniel BOUGNOUX, *L'image entre le spectre et la trace*, op. cit., p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*

He leído muchas novelas en que el protagonista retorna al lugar olvidado (p. 7)

He leído muchas novelas donde los olores sirven para rescatar recuerdos olvidados (p. 34)

Son varias las novelas donde el carácter y la naturaleza se manifiestan en el rostro de una persona; se lee el retrato, se ve el alma. Pero la verdad es que los rostros dicen lo propio y lo diverso, a veces lo contrario, jamás una sola cosa. (p. 26)

El problema con las reacciones es que nunca son claras en el mundo real, al contrario de lo que ocurre en las novelas (p. 152)

He leído muchas novelas donde los protagonistas no perciben la diferencia entre lo falso y lo verdadero (p. 14)

De las novelas que he leído, no recuerdo una sola que haya tomado partido por la verdad (p. 19)

lo que ocurre en las novelas es un engaño (p. 114)

Ainsi, c'est à une distinction presque platonicienne que l'on assiste sous la plume du narrateur : tandis que le *typos*, c'est-à-dire l'empreinte d'une chose dans la matière – par exemple ici la trace du sol sur la feuille de papier – est présenté comme image vraie du réel, la littérature se trouve dévaluée : comme la poésie dans le Livre X de *La République* de Platon, elle est qualifiée de simulacre trompeur, de copie emphatique et dénaturée qui éloigne le récepteur de la vérité. Plus globalement, l'idée émerge ici que les traces, les marques sensibles et matérielles du monde sont plus fiables que les signes langagiers eux-mêmes. Pour témoigner de l'expérience, l'empreinte, par son immédiateté, est plus sûre que le mot, frappé de suspicion. Rappelons que Jean-Louis Déotte a analysé l'importance de l'empreinte dans les arts à l' « époque de la disparition » : succédant à une période où les gouvernements autoritaires n'ont jamais manqué de supprimer les traces de leurs victimes, l'art de la fin du XX^e siècle a en partie cherché à revaloriser la simple *présentation* de *ce qui reste* au détriment de la *représentation* par le discours littéraire ou poétique – *ars poetica* dont le philosophe Theodor Adorno a plusieurs fois souligné l'absurdité après le désastre d'Auschwitz⁶⁸.

Chejfec, par le biais de son personnage lettré de *Boca de lobo*, jette donc le discrédit sur les puissances du dire littéraire. Et s'il fait de son personnage un écrivain – celui-ci relate en

⁶⁸ Les propos les plus célèbres d'Adorno quant à la poésie après Auschwitz se trouvent dans *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 2010.

effet par écrit sa liaison passée avec Delia –, il lui prête toutefois une intention paradoxale d'auteur *muet* :

si ahora me he puesto a hacerlo [escribir] es porque en relación con Delia y todo lo demás las cosas están claras y hablan por sí mismas – y ante la elocuencia de los hechos yo puedo callar. (p. 34)

C'est parce que les faits parlent d'eux-mêmes, qu'ils sont suffisamment éloquents que le protagoniste peut se permettre de les conter à l'écrit, sans risquer de les trahir par le recours à la fiction. Si Chejfec, dans *Boca de lobo* et par l'intermédiaire de son personnage, – c'est-à-dire *depuis* la littérature elle-même – désigne la littérature comme instrument de tromperie au regard de traces plus « primitives » de l'expérience, il n'est malgré tout pas question de l'invalider de façon totale et catégorique. Là où la lettre ne peut transcrire l'expérience, il ne faut pas nécessairement l'abolir, comme le recommandait Wittgenstein⁶⁹, mais plutôt *désigner* cette inaptitude, comme le suggère Dominique Rabaté dans *Le Chaudron fêlé*. Selon Rabaté, le grand bouleversement qui caractérise la littérature du XX^e siècle – et qui la distingue radicalement du réalisme du XIX^e, âge de la « métonymie triomphante »⁷⁰ – n'est autre que cette idée d'un intraduisible, d'une résistance du réel à être traduit ou représenté. C'est là ce que prédisait déjà Jorge Luis Borges en 1947 à travers sa nouvelle « La busca de Averroes », dans laquelle non seulement le philosophe musulman ne parvient pas à traduire exactement les termes « comédie » et « tragédie » issus de la *Poétique* d'Aristote, mais où le narrateur avoue aussi, en une contamination métadiégétique, qu'il a échoué au moment de recomposer la figure d'Averroès dans sa totalité, au-delà de l'image imprécise qu'en donnent d'autres textes. Chejfec, dans le sillage de Borges, manifeste aussi cette conscience esthétique désenchantée, caractéristique selon Rabaté de la

⁶⁹ Dans l'avant-propos de son *Tractatus logico-philosophicus*, le philosophe Ludwig Wittgenstein avance cet aphorisme, maintes fois commenté et repris par la suite : « tout ce qui peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, p. 31.

⁷⁰ À partir de son analyse de l'« Ode à Cuvier » de Balzac dans *La Peau de chagrin*, Dominique Rabaté affirme que dans le roman réaliste, où tout s'enchaîne « sur le fil d'une métonymie triomphante », « l'écrivain, comme l'archéologue ou le naturaliste, sait lire, à partir d'une trace, le processus entier ; il fait se déplier, devant son lecteur ébahi, l'intégralité du caché, de l'enfoui. » Dominique RABATÉ, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006, p. 49.

littérature contemporaine, et selon laquelle il existerait toujours un reste irréductible que la littérature ne pourrait dire.

Sans aller, comme chez Beckett, jusqu'à « se penser comme entreprise de ratage expressif »⁷¹, le langage dans la fiction chez Chejfec, qu'il soit simple lettre griffonnée sur un papier ou bien discours romanesque sur le monde, se trouve nécessairement placé du côté de l'instabilité – la lettre changeante de Benavente –, de la dissonance – les mots inactuels de Barroso – ou de la défaillance – les romans trompeurs selon le narrateur de *Boca de lobo*. Une fois dissipée « l'illusion adamique de la transparence des mots »⁷², il apparaît que ces derniers peuvent changer de forme ou de sens, tomber en désuétude et échouer à transcrire le réel. Tout comme la mesure de l'espace et du temps, les mots ne sont plus les outils fiables d'une connaissance du sujet sur le monde : ils ouvrent alors la voie à l'étrange. Parallèlement, cette pensée désenchantée d'une déficience de la lettre amène l'écrivain à postuler une littérature qui non seulement se réclame toujours du « soupçon » avant-gardiste mais aussi qui « ne soit pas littéraire » (« tengo que crear en una literatura que no sea literaria »), ou en tout cas pas *uniquement* littéraire, nous y reviendrons.

Au terme de cette analyse d'une crise épistémique chez Chejfec, il peut sembler catégorique de parler d'une totale *défaite des savoirs*. Bien que dans *El aire* les outils du géomètre soient devenus inutiles dans un monde à l'espace et au temps plastiques, même si dans *Boca de lobo* et ailleurs, le langage ne permet plus d'exprimer et de comprendre correctement, Chejfec semble rendre possibles ici et là certaines formes de la connaissance du monde. Mais s'il est réhabilité, c'est alors sous des formes très hétéroclites qu'intervient le savoir, mêlant ses catégories et entrelaçant, par exemple, perceptions et phénomènes naturels. Ainsi, dans *El llamado de la especie*, l'expérience du passé et les circonstances s'organisent à la façon des planètes dans le système solaire ; les pensées d'Isabel, quant à elles, acquièrent des caractéristiques physiques : elles ont des densités, et sont sensibles à la pression ou à la température :

⁷¹ Dominique RABATÉ, « “Le chaudron fêlé” : la voix perdue et le roman », *Études françaises* [En ligne], vol. 39, n°1, Presses Universitaires de Montréal, 2003, p. 25-37, consulté en février 2016. URL : <https://www.erudit.org/revue/etudfr/2003/v39/n1/006739ar.html?vue=integral>

⁷² *Ibid.*

El pasado mejor, venturoso, funciona como un sistema solar, existen planetas (o sea, circunstancias felices) cuya orbita es más o menos amplia, por lo tanto cada cual tiene una frecuencia variable en el recuerdo de ambos. La masa y la temperatura también influyen en sus ciclos. Luego están los asteroides (anécdotas cristalizadas), que visitan las conversaciones a intervalos fijos. Los cometas, aunque exteriores al sistema, poseen una importancia fundamental: representan el intercambio con sitios lejanos (p. 63-64)

Los pensamientos de Isabel tenían un sistema propio de elaboración. A veces se producía una agregación casual, que después estaría sometida a la acción del ambiente, a una mayor o menor presión, para condensarse tomando distintas formas o disiparse en impresiones minúsculas. Todo seguía un complejo proceso constructivo, especialmente sensible a las densidades y temperaturas (p. 69)

Dans *Los planetas*, c'est aussi la métaphore des astres qui sert à expliquer l'irrévocable attraction entre les deux amis S et M, de la même façon que les phénomènes des solutions chimiques dans *Les Affinités électives* de Goethe trouvent leur analogie dans « les attirances amoureuses qui font et défont les couples »⁷³. À cette différence que Goethe, afin d'élaborer son « romanque de la chimie »⁷⁴, possédait une excellente connaissance de la tradition chimique et alchimique et avait à cœur de mettre en lien les sciences et les lettres. Chez Chejfec, ces descriptions semblent sorties de traités pseudo-scientifiques où les éléments physiques et psychiques, matériels et immatériels seraient considérés sur le même plan : l'auteur se place sans conteste du côté de l'hétéroclite, de l'imaginaire. Il puise des chimères de physicien dans cette grande « tératologie du savoir » que toute discipline scientifique, selon Michel Foucault, ne cesse de repousser « de l'autre côté de ses marges »⁷⁵. En somme, le monde physique – les masses, les densités, etc. – n'est pas exploité ici comme modèle totalisable de compréhension du monde mais comme répertoire d'images poétiques ; il constitue en quelque sorte une source d'« imagination matérielle » proche de celle que Bachelard analyse dans ses essais pour les éléments naturels. Par ailleurs, ces énoncés pseudo-scientifiques mettent l'accent sur la variabilité, l'imprévisibilité des phénomènes (« cada cual tiene una frecuencia variable » ; « la masa y la temperatura influyen » ; « un complejo proceso constructivo, sensible a las densidades y temperaturas »). Or on se souviendra, avec Marc Gontard, que la littérature postmoderne n'a cessé de se nourrir de l'imaginaire fourni par les sciences de la modernité placées sous le signe de l'hétérogène et

⁷³ Bernard JOLY, « *Les Affinités électives* de Goethe : entre science et littérature », *Methodos* [En ligne], n°6, 2006, consulté en février 2016. URL : <http://methodos.revues.org/482>

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 35.

du discontinu – théorie du chaos, géométrie fractale, principe d'incertitude, mécanique quantique etc. – et qui bouleversent la dynamique des systèmes à fonctionnement déterministe et figurent le monde comme un système éminemment instable, où les variables prédominent par rapport aux constantes.⁷⁶

S'il tend à figurer un échec de la mesure mathématique et du logos, Chejfec propose toutefois un recours imaginaire au savoir, une forme d'érudition hétéroclite, qui privilégierait les perceptions à la scientificité, comme le désire le personnage de la nouvelle « El seguidor de la nieve » (dans *Modo linterna*) qui, fasciné par la neige, imagine un colloque qui réunirait des personnes attirées de la même façon par un élément naturel ou paysager, afin qu'elles échangent leurs expériences respectives :

El seguidor imagina un ejército vocacional de perseguidores, todos adictos a diferentes cosas. El buscador de cavernas, el merodeador de ruinas, el investigador de lluvias, el sondeador de alturas, el especialista en mares, el cazador de puentes, el detective de piedras, el rastreador de vientos, el interpretador de ruidos. La hermandad de secuaces, cada uno sometido a su propia curiosidad. En algún momento, supone, habrá un coloquio de estos creyentes sin iglesia, devotos más bien de un objeto solitario: la única de las variadas manifestaciones del mundo en la que creen.

Por otra parte, nada más alejado de la ciencia que la atención inmóvil de estos investigadores. (p. 159)

Surtout, Chejfec dit la nécessité, lorsqu'il apparaît que la vérité des phénomènes n'est pas atteignable, lorsque le réel n'est pas déchiffrable dans son entièreté, de s'inventer un système propre qui, même fictif, permettrait de penser le monde. C'est ce qu'exprime le narrateur de *Los planetas*, nous donnant au passage une définition possible de la fiction romanesque :

Cuando la naturaleza es tan oscura que resulta imposible alcanzar la verdad, es mejor crear una organización eficiente, aunque ilusoria, que nos permita representarla como si fuera real. (p. 29)

⁷⁶ Marc GONTARD, *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Prenant acte des cataclysmes du XX^e siècle, et en particulier de la Shoah et du terrorisme d'État en Argentine, mais aussi des années 1980 et de la « farandulización » de la vie politique et de l'environnement social argentin en général, l'œuvre de Sergio Chejfec se compose de ce que Frosa Pejoska nomme les « romans de l'étrangéisation », c'est-à-dire de narrations qui à l'orée du nouveau millénaire ont pleinement intégré le fait que « certains événements produits par l'histoire de ce siècle sont si “irréels”, si “fantastiques”, qu'aucune imagination n'aurait pu les inventer. Cette réalité est si irréaliste qu'elle en paraît imaginaire. La réalité a été étrangéisée. Les faits, les événements, de par leur incroyable réalité, sont devenus fiction, une fiction du réel. »⁷⁷ Chejfec donne à voir des sujets aux prises avec un réel déréalisé, des êtres dont l'*alter ego* désormais disparu ne peut plus assurer la stabilité des phénomènes et empêcher la prolifération des *phantasmata* – tantôt spectres et tantôt faux-semblants. Mais cet étrangeté tient aussi au fait que les outils de l'entendement semblent s'être enrayés : ni *mathesis universalis* ni *logos* ne permettent plus de comprendre un monde où l'espace et le temps sont devenus labiles et les mots volatils. Dès lors, il n'y a qu'un pas de *l'étrangeté* à *l'étrangèreté* : l'étrangeté du réel ainsi que la déliaison entre savoir et monde qui sont à l'œuvre chez Chejfec mènent nécessairement, nous le verrons, à une désappartenance géographique et une désappartenance du sujet à soi-même.

⁷⁷ FROSA PEJOSKA-BOUCHEREAU, « Le roman de l'étrangéisation », ROBERT GAUTHIER & PIERRE MARILLAUD (dir.), *Écritures évolutives*, Université Toulouse-Le Mirail, Centre pluridisciplinaire de sémiologie textuelle, 2010, p. 265. Notons que le terme d'« étrangéisation » est donné parfois comme traduction de l'effet brechtien de *Verfremdung* : voir PHILIPPE IVERNEL, « Bertolt Brecht », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté en août 2017. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bertolt-brecht/>. C'est le terme d'« étrangéisation » que nous utiliserons par la suite pour nous référer à l'*ostranenie* de Chklovski (dont dérive le *Verfremdungseffekt* de Brecht), plus couramment donné comme traduction du terme russe.

Deuxième partie

Étrangèretés géographiques : la marge

Chapitre I

Géographie des marges

Lo marginal es lo más bello.

Jorge Luis Borges, « Crítica del paisaje »

Les voies ferrées du train suburbain de Buenos Aires, des zones de pampa qui émaillent peu à peu les zones les plus denses de la capitale, le parc un peu défraîchi d'une ville du Sud du Brésil, les rues désorientantes de New York, un paysage portuaire dont on ne saurait dire s'il se situe à l'embouchure de la Loire ou sur la côte vénézuélienne... L'espace géographique occupe une place privilégiée dans les récits de Chejfec. Cela est déjà présent dans *Moral* (1990), se voit pleinement confirmé dans *El aire* et *Los planetas*, et n'a pas cessé depuis d'être souligné par les critiques dans nombre de ses livres : la géographie – l'espace urbain en particulier, mais pas uniquement – est un trait fondamental de la poétique de l'auteur, elle alimente l'écriture, caractérise les personnages, et contribue elle aussi à déconcerter le lecteur. Dans le manifeste du « grupo Shangai » paru en 1987, les écrivains proches de Chejfec témoignent indéniablement d'un goût pour l'exotisme voire l'orientalisme – comme l'indique déjà le nom du manifeste. Cela se vérifiera dans des fictions proches du genre de l'aventure ou qui se déploient dans des espaces lointains et rêvés, souvent orientaux : citons par exemple *La perla del emperador* de Daniel Guebel, *La noche anterior* de Martín Caparrós, *La hija de Kheops* d'Alberto Laiseca, *El volante* et *Una novela china* de César Aira, mais aussi l'espace utopique de Lorelei dans *El oído absoluto* de Marcelo Cohen. Si l'on ne retrouve pas ce goût pour un orient fantasmé dans l'œuvre de Chejfec, l'espace géographique y est toutefois l'objet de multiples expérimentations. En effet, le traitement de l'espace par Chejfec dans ses fictions ne va pas de soi : s'ils sont constamment mentionnés et décrits, les lieux sont rarement nommés, ils demeurent souvent indéterminés jusqu'à la fin du livre. Dans certains textes, à l'inverse, c'est par la médiation de la carte ou du toponyme que se fait l'accès au lieu de l'action. Un lieu qui par ailleurs se présente parfois, on l'a vu, sous les traits d'un simulacre, comme un simple décor : le lieu de l'action ne serait pas alors dépeint pour conférer une référentialité au récit mais plutôt pour annuler tout effet de réel, pour révéler l'artifice de la fiction. De plus, le

cheminement urbain, présent par exemple dans *Mis dos mundos* ou *La experiencia dramática*, articule certes le récit – qui énumère les diverses « choses vues » – mais il n’apporte guère l’enchantement de la promenade romantique ou de la flânerie moderniste. Surtout, le sujet chez Chejfec accuse généralement une désappartenance – variable dans son intensité comme dans ses manifestations – à l’espace géographique où il se situe, une impossibilité de faire de cet espace son *territoire*, terme conçu par Roger Brunet comme un « espace approprié, avec sentiment ou conscience de son appropriation »¹. Cette étrangeté géographique articule deux motifs que Chejfec ne cesse de faire jouer dans ses textes : la marge, en tant que lieu éloigné du centre, mais aussi comme position sociale et existentielle, et l’errance. Après une revue des divers aspects de la représentation de l’espace chez Chejfec, cette seconde partie sera consacrée à l’étude de la marge, tandis que nous nous concentrerons sur l’errance dans la troisième partie.

1. Introduction : quelques aspects de la représentation de l’espace chez Sergio Chejfec

Sergio Chejfec a plusieurs fois déclaré s’intéresser davantage dans l’écriture à la représentation de l’espace qu’à celle du temps, ou en tout cas à une représentation du temps indéfectiblement liée à des coordonnées spatiales :

[En *El aire*] se trataba de invocar a la geografía – el espacio, la territorialidad – como si tuviera atributos temporales. (...) [Estos intentos] me llevaron a darle tanta importancia a la representación de lo espacial – no solo lo espacial físico, sino también lo abstracto territorial – como a la de las coordenadas temporales. La verdad es que el tiempo me interesa menos en sus posibilidades de representación literaria convencional – la serie de procedimientos para ir del pasado al futuro o viceversa, para verificar el desarrollo de una historia, etc. – que en cuanto a sus posibilidades de plegarse a la experiencia de lectura en tanto narración. Quiero decir, para mí difícilmente haya una historia temporal que valga la pena representar, sino más bien un momento, o varios, relacionados a través de variables espaciales²

¹ Roger BRUNET & Hervé THÉRY, « Territoire », Roger BRUNET (éd.), *Les Mots de la géographie, Dictionnaire critique*, Montpellier, La Documentation française, 1993, p. 480.

² Edgardo H. BERG & Nancy P. FERNÁNDEZ, « Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec, 15/9/98) », *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* [en ligne] n°11, 1999, p. 327, consulté en juin 2016. URL : <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/449/0>

L'écrivain admet volontiers que son imaginaire littéraire a été nourri, depuis l'enfance, par un goût de la ville, développé tant par son travail temporaire comme chauffeur de taxi à Buenos Aires que par la marche à pied, ou bien par un goût de l'observation statique et du relevé, à la façon de Georges Perec, des manifestations de l'« infra-ordinaire » urbain :

Siempre me gustó caminar y Buenos Aires era, quizás sigue siendo, un ciudad en ese sentido perfecta. Desde chico hacía muchas cosas caminando, quizás como revancha a una enfermedad que me postró y que puso en duda, cuando fui pequeño, que pudiera usar las piernas. Por otro lado, desde un principio fui de actitudes lentas y por lo tanto un poco contemplativo. Creo que eso decidió que, de alguna manera, la ciudad y los movimientos que hiciera en ella fueran mis principales objetos de observación y pensamiento. Por ejemplo, no me importaba esperar colectivos durante horas, y cosas así. Me sigue ocurriendo. La observación medio inútil de la ciudad fue mi primera y más grande experiencia de la mente en blanco. Por eso me sentí confusamente atraído por ese curioso libro de George Perec, *Intentos de agotar un lugar parisino*. Perec se sienta varios días seguidos en un mismo café y simplemente anota lo que ve tras la ventana.³

Pour autant, nous verrons que l'œuvre de Chejfec n'est pas celle d'un géographe, dans la mesure où l'auteur ne cherche pas à décrire scientifiquement l'espace mais à en tirer des potentialités littéraires. Une réflexion du narrateur dans *Los planetas* laisse en effet penser que Chejfec s'intéresse moins à l'espace en lui-même qu'à son interaction avec les mouvements et les affects de l'individu, en somme avec la corporéité et la subjectivité :

Aunque estemos dispuestos a admitirlo como algo común, resulta siempre asombroso ver el modo como la manera de desplazarnos interviene en la organización del espacio. Las escalas y proyecciones, herramientas necesarias para ordenar idealmente los recorridos, dependen de los movimientos, no de la geografía ; la velocidad es la instancia determinante. Si uno camina, se mueve dentro del ámbito de la gran escala; si se traslada en ferrocarril o en auto, lo hace de acuerdo a una mediana; en cambio el avión pertenece al orden de la pequeña escala. (p. 172)

De même que la vitesse du sujet en mouvement forme et déforme les échelles et les distances, toutes les variables qui composent son rapport au monde sont capables de modifier l'organisation de l'espace qui l'environne, comme on l'a vu par exemple avec *Los*

³ Francisco ÁNGELES, « La literatura como conjetura » (entrevista a Sergio Chejfec), *Buen Salvaje*, n°17, septembre-octobre 2015, p. 23.

Pour l'anecdote, la première fois que je rencontrai Sergio Chejfec à Paris pour un entretien, en décembre 2015, il me donna rendez-vous place Saint-Sulpice, dans l'un des cafés que Georges Perec avait élus comme postes d'observation et d'écriture de sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Sergio était arrivé au café plus d'une heure avant moi dans le but, m'apprit-il ensuite, de rejouer à sa manière l'expérience pérecquienne. Il était muni du fameux carnet vert qu'il évoque dans *Últimas noticias de la escritura*.

planetas, où S perçoit une « dispersion de la ville » suite à la disparition de son ami (« las cosas concretas de la ciudad (...) ahora se disolvían en un núcleo de desorden. Esta dispersión de la ciudad (...) me trastornó durante varios meses », p. 21). En ce sens, et pour reprendre une distinction méthodologique émise par le géographe Henri Lefebvre dans *La production de l'espace*⁴, ce n'est guère à « l'espace conçu » et objectivé par les savants que s'attache l'écrivain mais bien à l'espace sensiblement « perçu », investi de percepts et d'affects qui varient selon les données physiques, biographiques, identitaires, etc. du sujet.

Ajoutons que c'est à travers ce prisme géographique – et le *leitmotiv* urbain en particulier – que le champ éditorial et le champ critique situent et analysent fréquemment l'œuvre de Chejfec. Exemple en est, pour l'édition, la parution de sa nouvelle « El testigo » – que nous analyserons dans cette partie – au sein du recueil *La ciudad como un plano*⁵, publié par Luis Chitarroni dans sa maison d'édition « La bestia equilátera ». Le volume se compose également de chroniques et de récits de Sylvia Molloy, Edgardo Cozarinsky ou encore Marcelo Cohen, et qui tous ont trait à l'expérience de Buenos Aires. Du côté de la critique, mentionnons par exemple Graciela Speranza, professeure de littérature latino-américaine à l'université de Buenos Aires et co-directrice avec son compagnon Marcelo Cohen de la revue *Otra parte*, et qui consacre plusieurs pages à *Mis dos mundos* dans le chapitre « Ciudades » de son essai intitulé *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*⁶. Elle s'y inspire des réflexions de Georges Didi-Huberman sur le concept d'atlas⁷ et traite, entre autres choses, des rapports qu'entretient la création latino-américaine actuelle avec la représentation cartographique ou avec l'expérience urbaine contemporaine.

Confusion des références

Il se trouve que cette prédilection revendiquée de Chejfec pour la mise en récit du spatial au détriment du temporel concorde avec les discours de la postmodernité relatifs à l'espace. Nous ne souhaitons pas ici apposer de façon expéditive l'étiquette postmoderne sur une œuvre qui ne s'y prête pas complètement et ne s'en revendique aucunement, mais il

⁴ Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

⁵ AA.VV., *La ciudad como un plano. Crónicas y relatos*, Buenos Aires, La bestia equilátera, 2010.

⁶ Graciela SPERANZA, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.

⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou Le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011.

nous semble malgré tout fructueux d'analyser quelques phénomènes d'écriture de l'espace chez Chejfec à l'aune d'outils développés par la critique postmoderne à peu près à l'époque où notre auteur commençait à écrire.

Rappelons que pour Bertrand Westphal, la « spatialisation du temps », chère à Chejfec (« me sirve a mí esa idea del espacio [...] que va sometiendo el régimen temporal, cronológico »⁸), « a été l'un des agents d'une "contre-attaque" de l'espace sur le temps, de la géographie sur l'histoire. » Dès 1967, dans sa conférence intitulée « Des espaces autres » et consacrée aux hétérotopies, Michel Foucault annonçait que l'époque actuelle, rompant avec un XIX^e siècle hanté par le temps, « serait plutôt celle de l'espace » :

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie les points et qui entrecroise son écheveau.⁹

Ce « tournant spatial »¹⁰ sera peu après confirmé par l'intérêt que porteront à l'espace plusieurs champs de la recherche, ainsi que par la préoccupation de nombreux écrivains à représenter le rapport complexe de l'individu du XX^e siècle finissant au territoire. Cette représentation littéraire de l'espace fera à son tour l'objet d'études, parmi lesquelles *Postmodernist Fiction*, de Brian Mac Hale, parue en 1987, dont nous reparlerons. Or l'un des aspects marquants que relève la critique au sujet du traitement de l'espace dans la littérature dite postmoderne consiste en un brouillage de la référentialité. Selon Westphal, l'écriture postmoderne rend toujours compte d'une « déréalisation du réel », et c'est elle qui offre les meilleures options de lecture du monde vu ainsi. Pour ce faire, l'un de ses procédés est de jouer avec la référentialité dans la représentation des espaces littéraires. Relier des

⁸ Liesbeth FRANÇOIS, « "Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando." Una conversación con Sergio Chejfec », art. cit.

⁹ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Dits et écrits II. 1976-1984*, Paris, Gallimard, 2001 [1967/1984], p. 1571.

¹⁰ On reprend ici l'expression de « spatial turn » forgée par le géographe Edward Soja dans son ouvrage *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.

Pour un récapitulatif de la question géographique dans la pensée postmoderne, nous renvoyons à l'introduction de la thèse de Clément LÉVY : *La Crise du territoire. La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*, thèse d'État sous la direction de Bertrand Westphal, Université de Limoges, 2008.

espaces connus de façon incongrue, insérer des lieux fictifs dans un espace réel, prêter un toponyme existant à un lieu inventé, ou inversement, etc. : tous ces gestes qui, sans en être l'exclusivité, sont caractéristiques de la représentation littéraire du territoire par la fiction postmoderne, ont pu être observés chez des auteurs tels qu'Italo Calvino dans *Les Villes invisibles*, Thomas Pynchon dans *L'Arc-en-ciel de la gravité* ou Ricardo Piglia dans *La ciudad ausente*. Borges fut d'ailleurs l'un des précurseurs de ces jeux avec la référentialité géographique – mentionnons par exemple la nouvelle « La muerte y la brújula » parue en 1942, et dont l'action se déroule dans une ville anonyme qui associe les références spatiales à Buenos Aires, notamment le Riachuelo, à une toponymie française – Triste-Le-Roy, l'Hôtel du Nord, la rue de Toulon.

Dans la littérature argentine, la création de lieux imaginaires est un trait commun à diverses générations d'écrivains, quoi que les raisons qui le sous-tendent soient bien-sûr variables. En 1850, Sarmiento donnait forme à son projet utopique de capitale des États Unis du Río de la Plata à travers la cité d'*Argirópolis*. À l'autre bout de la frise chronologique, Piglia publiait en 1991 dans la revue *El Péndulo* un texte intitulé « La isla de Finnegans », dans lequel il est question d'une utopie insulaire ambiguë où les langues ne cessent de changer et où le *Finnegans Wake* de Joyce est devenu une œuvre sacrée¹¹. Exemple plus récent encore, le romancier Marcelo Cohen qui, depuis son recueil de nouvelles *Los acuáticos* paru en 2001, ne cesse de tracer les contours d'un territoire fictionnel répondant au nom de « Delta panoramique » et dans lequel il déploie une géographie archipélagique propre ainsi qu'un univers technique et un idiome futuristes, des intrigues politiques, etc. Quelques décennies plus tôt, Juan Carlos Onetti et Juan José Saer avaient déjà élaboré de façon comparable des univers fictifs, Santa María pour l'un, la Zone pour l'autre, dans lesquels évoluaient leurs personnages récurrents, suivant le principe de la saga littéraire.

Qu'en est-il chez Sergio Chejfec, dont l'œuvre est qualifiée dans un article récent de « muestra del giro espacial que se ha producido en la literatura »¹² ? S'il ne va pas jusqu'à

¹¹ Ce récit a ensuite été inséré par Piglia en 1992 dans son roman *La ciudad ausente* sous le titre de « La isla ».

¹² Horacio MUÑOZ FERNÁNDEZ, « Sergio Chejfec: la teatralidad del espacio urbano y el ocaso del flâneur en *Mis dos mundos* y *La experiencia dramática* », *El genio maligno*, [En ligne], n°14, mars 2014, consulté en

inventer de toutes pièces un lieu imaginaire pour ses récits, on remarque néanmoins dans son œuvre un phénomène de perturbation des références spatiales, qui fait que le lecteur navigue constamment entre lieux imaginaires et réels, lieux désignés et lieux anonymes, ou lieux plus littéraires que réels, hérités d'autres écrivains. Lorsque l'on cherche à établir une typologie, la ligne de démarcation se dessine rapidement entre ses textes où les lieux de la diégèse sont nommés et existent réellement et ceux où la référence à un espace existant est absente. Ces derniers sont minoritaires : *El llamado de la especie* et *Boca de lobo* ont pour cadre géographique un espace très peu déterminé, entre le rural et l'urbain, fait de paysages industriels partiellement en friche ; *La experiencia dramática* suit la déambulation de Félix et Rose dans une grande ville anonyme. En revanche, la ville de Buenos Aires est le cadre de plusieurs œuvres de Chejfec : *Lenta biografía*, *Moral*, *El aire*, *Los planetas* et « El testigo » (dans *Modo linterna*). Si le narrateur de *Los incompletos* se trouve en Argentine, ce sont en revanche les faubourgs déserts de Moscou que parcourt son protagoniste. Toute l'action de *Mis dos mundos* a lieu dans le parc d'une ville du Sud du Brésil qui n'est pas nommée mais plusieurs indices laissent penser qu'il s'agit de Porto Alegre¹³. Ce sont finalement les nouvelles de *Modo linterna* qui font le plus varier les espaces : Caracas dans « Vecino invisible », un parc du New Jersey dans « Donaldson Park », une ville de Pennsylvanie dans « Hacia la ciudad eléctrica », Paris et le cimetière de Montparnasse dans « Una visita al cementerio ».

Seulement, de nombreux éléments d'hétérogénéités perturbent cette typologie spatiale sommaire entre lieux non référencés et lieux existants. Tout d'abord, le rapport à l'espace référencé n'est pas constant dans les romans : on voit ainsi alterner, dans ce roman éminemment composite que constitue *Los planetas*, des épisodes où la date et le lieu de l'action sont précisément mentionnés (par exemple le trajet de M et S à travers les rues Buenos Aires le 20 juin 1973 de l'arrivée de Perón à Ezeiza, p. 215-221) avec des textes enchâssés dont l'action n'est pas localisée : c'est le cas pour les récits proches du genre du conte, traditionnellement avare en indices géographiques – par exemple l'épisode de

janvier 2017. URL : <http://elgeniomaligno.eu/sergio-chejfec-la-teatralidad-del-espacio-urbano-y-el-ocaso-del-flaneur-en-mis-dos-mundos-y-la-experiencia-dramatica-horacio-munoz-fernandez/#ancla1>

¹³ Graciela Speranza prend soin dans son *Atlas portátil* de faire figurer la photographie par satellite de ce parc où déambule le personnage de *Mis dos mundos* et de mentionner l'URL correspondante sur le site Wikimapia. Graciela SPERANZA, *Atlas portátil de América Latina*, op. cit., p. 109.

l'échange des identités, p. 52-67 ; ou le conte de l'épicier et de l'enfant, p. 208-213. Déjà dans *Lenta biografía*, Chejfec faisait se succéder les mentions de Buenos Aires, sans doute le point d'ancrage du narrateur, et celles de l'espace indéterminé, vraisemblablement situé en Europe de l'Est, que parcourt et où se cache le « *perseguido* ». Ainsi dans un même ouvrage Chejfec fait-il varier les degrés de référentialité spatiale.

Par ailleurs, la Buenos Aires dépeinte dans *El aire* n'a de commun avec son double réel que le nom : la capitale voit sa skyline s'obscurcir de logements précaires installés sur les toits et certains de ses quartiers laissés à l'abandon sont peu à peu reconquis par la pampa ; bref, la ville est devenue méconnaissable, en premier lieu pour le personnage Barroso. Mais Chejfec ne contente pas dans ce roman de transfigurer par la fiction un lieu déjà existant : la « ville abominable » (« *ciudad ominosa* », p. 39) qu'il décrit est, comme on va le voir par la suite, une référence constante à une autre Buenos Aires transfigurée par l'écriture : celle d'Ezequiel Martínez Estrada dans *Radiografía de la pampa*. Les métamorphoses urbaines présentes dans *El aire* ne se font donc pas à partir de la ville réelle mais bien d'une ville de papier, puisque le modèle original est en fait un modèle hérité de l'histoire littéraire argentine. Rappelant la Dublin de Joyce dans *Finnegans Wake*, riche de tous ses doubles historiques ou farcesques¹⁴, ou bien la Buenos Aires de *La ciudad ausente* chez Piglia, où se superposent entre autres la Londres de Poe et la Los Angeles de Philip K. Dick, la capitale réinventée par Chejfec est un objet hybride, où des éléments dystopiques et propres au genre de l'anticipation s'insèrent dans une ville tentaculaire inspirée de Martínez Estrada. D'ailleurs, il semble difficile de trouver aujourd'hui un roman évoquant Buenos Aires qui ne relève pas d'une « littérature au carré », comme le formule l'écrivain Claudio Magris à propos de Trieste, sa ville natale, devenue selon lui un espace littéraire connoté à l'excès. C'est ainsi que « le texte ne [naît] plus de la ville, mais d'un autre texte dont la ville [a] été l'objet. »¹⁵

De plus, dans le cas de lieux existant réellement, on assiste dans plusieurs textes de Chejfec à un effet d'effacement des références, à une certaine tension vers l'abstraction.

¹⁴ Sur la Dublin de James Joyce dans *Finnegans Wake*, voir Jean-Christophe VALTAT, « Lieux superposés, lieux transposés : Proust, Joyce, Nabokov », Bertrand WESTPHAL (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 203-216.

¹⁵ Bertrand WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 252 .

C'est le cas pour les rues de Moscou et l'hôtel où loge Félix dans *Los incompletos* : aucune mention d'un lieu célèbre ou de quelque trait « typique », qui agirait comme un marqueur géographique, ne sera donnée au lecteur pour lui confirmer que l'action s'y déroule toujours. L'hôtel tend ainsi peu à peu à être représenté comme un espace du dénuement et de la perte de repères, un espace quasi-abstrait qui pourrait se trouver autant à Moscou que partout ailleurs. De la même façon, le parc brésilien dans lequel se promène le narrateur de *Mis dos mundos* existe bel et bien, mais il est décrit comme un lieu éminemment quelconque, dénué de couleur locale, et qui serait l'emblème du simulacre de nature que constitue le parc dans la métropole contemporaine. Il n'est plus *ce* parc mais *un* parc semblable à tant d'autres, à l'époque de l'uniformisation de l'expérience urbaine. Ainsi, même lorsque Chejfec choisit un lieu existant, il tend parfois à en gommer les particularités pour en faire un espace indéterminé, presque métaphysique, dont la neutralité contaminerait même les individus qui s'y trouveraient :

El sitio arrumbado, indistinto, o mejor todavía, el sitio donde la persona, movida quién sabe por qué tipo de distracciones, se ausenta, se convierte en nadie y ella misma termina siendo imprecisa (*Mis dos mundos*, p. 6).

Une autre stratégie de confusion employée par l'auteur consiste à faire se superposer des lieux divers en un même espace, ou bien à faire entrer en conflit les noms et les lieux. Ainsi, nous avons dit que *Boca de lobo* et *El llamado de la especie* ne contenaient pas de références à des lieux existants. Chejfec y mentionne toutefois deux toponymes : dans *El llamado*, il est question d'un village nommé San Carlos (p. 117), et il existe une rue Los Huérfanos dans *Boca de Lobo*. Même si ce village et cette rue ne sont bâtis que dans la fiction par Chejfec, leurs noms en espagnol inscrivent *a priori* la diégèse dans un espace latino-américain, éventuellement argentin. Un trouble s'installe dès lors que le lecteur a admis cette localisation probable mais n'en voit aucun signe particulier dans le récit : l'usine de *Boca de lobo* pourrait aussi bien se trouver en Europe ou en Asie. Dans le cas de ce dernier livre, le trouble est accentué par le fait, souligné par Beatriz Sarlo dans son article intitulé « Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec », que la tension entre l'étrangeté du nom de rue « Los Huérfanos » et la familiarité du « colectivo » portègne aboutit à une indécidabilité, représentative de la poétique de Chejfec :

En el fragmento [de *Boca de Lobo*] que se publica en este número de Punto de Vista, el “baldío de los cardos” o la fábrica son verosímiles y extraños al mismo tiempo. Hay líneas liminares que se cruzan (en todos los sentidos de la palabra cruzar). “Había comenzado viéndola en la esquina de los Huérfanos, al bajar del colectivo”: esta frase es ella misma un cruce porque colectivos sólo hay en Buenos Aires, pero suena raro que una calle aquí se llame de los Huérfanos. No es un enigma a resolver, en la medida en que no hay que decidirse ni por los colectivos ni por Huérfanos.¹⁶

Dans *Postmodernist Fiction*, Brian Mac Hale décèle plusieurs types de brouillage entre le référent spatial et sa représentation. Il nous semble qu'on est proche ici de celui qu'il nomme « interpolation » et qui consiste en l'introduction d'un espace sans référent au sein de l'espace familier – Bertrand Westphal donne l'exemple de la Poldévie, pays imaginaire inventé par Raymond Queneau et Jacques Roubaud, et vraisemblablement situé dans les Balkans. Mais, toujours suivant la typologie de Mac Hale, Chejfec a aussi exploité l'effet de « surimpression », cette fois dans *Cinco*. Le cas de ce court roman est intéressant car, on l'a dit, il a été écrit lorsque Chejfec était résident invité à la MEET à Saint-Nazaire. Or la consigne – facultative – de la MEET pour cet exercice d'écriture en résidence est de s'inspirer de l'expérience vécue dans la ville portuaire. Or on observe effectivement dans *Cinco* des références intermittentes au paysage typique d'un port industriel de l'Atlantique Nord ; pourtant, Chejfec va sans cesse brouiller les repères, en mentionnant par la suite les noms du fleuve Orénoque, du port vénézuélien de La Guaira de la province argentine de Santiago del Estero et du centre de Buenos Aires – il imagine ainsi un tunnel secret qui relierait deux points de la capitale (p. 97). Sarlo n'a pas manqué de relever également cette stratification « accidentée » dans la géographie du livre :

En *Cinco*, el relato publicado en Francia (...), se multiplican también los escenarios que el lector cree reconocer pero que, a poco, le obligan a corregirse: no está seguro de qué río o qué puerto o qué suburbios son ésos que se designan con nombres argentinos, pero también se llaman la Guayra [sic] u Orinoco. Continuamente se tiene la ilusión del reconocimiento, y continuamente esta ilusión es defraudada. El espacio ha comenzado a ser un espacio compuesto de fragmentos, de accidentes y de nombres que llegan a de una geografía que ya no es más ni nacional ni compacta. Todo tiene un aire levemente desvaído y todo es igualmente lejano.¹⁷

¹⁶ Beatriz SARLO, « Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec », *Escritos sobre literatura argentina*, op. cit., p. 397.

¹⁷ *Ibid.*

Variabilité dans la précision des références spatiales au sein d'un un même ouvrage, représentation d'un lieu littéraire « de seconde main » ou « au carré », neutralisation par effacement des marqueurs locaux, interpolation et surimpression : autant de procédés de brouillage de la référentialité géographique qu'emploie Chejfec dans son œuvre et qui participent de la représentation d'un réel déréalisé et, nous le verrons, d'une perte de repères généralisée chez nombre de personnages.

La carte et le territoire

Un autre aspect mérite d'être abordé préalablement à notre étude des manifestations géographiques de l'étrangèreté : il s'agit de la représentation cartographique. Les cartes et les plans, en effet, font l'objet d'une certaine fascination dans plusieurs textes de Chejfec, et ce dès ses débuts littéraires. Ce motif, nous allons le voir, ne correspond pas simplement à un intérêt géographique mais questionne aussi les rapports à l'espace que peut entretenir selon Chejfec le sujet contemporain. Ce thème apparaît pour la première fois dans « El extranjero », nouvelle parue dans la revue *Punto de Vista* en avril 1993, et dans laquelle le narrateur évoque la mort récente de son frère Ernesto ainsi que le processus de deuil qui s'ensuit pour lui, guidé par la tradition familiale juive. Le récit est alors l'occasion d'une remémoration des habitudes domestiques du frère, parmi lesquelles la plus fréquente, à savoir l'observation minutieuse et passionnée de cartes dans des atlas :

abría [los mapas] con cuidadosa tensión, como si estuviera desplegando las escrituras de una religión individual, y era capaz de permanecer horas enteras estudiándolos y fumando, encorvado sobre la mesa (...). Al terminar esas sesiones permanecía impávido durante largo rato, apabullado y satisfecho por aquello que había observado y acerca de lo cual más tarde nos hablaría desde su sillón. (p. 7)

Cet intérêt pour l'objet cartographique resurgit plus récemment dans *Mis dos mundos*. Ayant quitté le salon du livre auquel il était convié en tant qu'écrivain, le personnage et narrateur a l'intention de se promener dans cette ville du Brésil qui lui est encore inconnue. Il se procure alors un plan qu'il déplie sur le lit de sa chambre d'hôtel et l'examine scrupuleusement, bien qu'il ne connaisse rien des lieux qui y figurent :

Mientras tanto devoré el mapa, intentando memorizar algo casi desconocido y que para mí carecía de significado, porque ningún nombre de avenida ni concentración de calles remitía a jerarquía alguna ni a ningún paisaje visual. Identifiqué en cambio algunos

puntos emblemáticos gracias a las referencias, que numeraban del 1 al 15 los sitios de importancia. Pero aún estos lugares neurálgicos eran bastante mudos, porque obviamente ignoraba todo sobre ellos. (p. 18)

La carte, étudiée avec avidité (« dévoré el mapa »), se compose ainsi de noms sans référents spatiaux réels (« ningún paisaje visual ») et de lieux « muets ». Ces toponymes, sans être comme la « graphie pour rien » de Barthes des « signifiants sans signifiés », ne convoquent aucune expérience spatiale vécue par celui qui consulte le plan. La carte tend toutefois vers une forme d'abstraction, à la manière de l'écriture indéchiffrable que découvre Félix dans *Los incompletos*. Ainsi, le parc dans lequel va déambuler le protagoniste tout au long de *Mis dos mundos* nous est d'abord présenté sous l'aspect d'une « tâche verte », comme si le plan n'était autre qu'une peinture abstraite :

Pensé que lo único que sostenía el mapa sobre la cama y frente a mí era la gran mancha verde, como la llamé. El parque absoluto que absorbía la presencia de la ciudad y radiaba energía a través de las calles que terminaban en él. (p. 18)

Toujours est-il que dans l'expérience urbaine de cet écrivain-touriste la découverte *in situ* est précédée par l'observation du plan : la carte précède le territoire. Cette primauté de la représentation cartographique sur le territoire est là encore une idée qui traverse la pensée postmoderne. Dans son texte célèbre intitulé « Del rigor en la ciencia »¹⁸, paru en 1946 et inséré dans le recueil *El hacedor* en 1960, Jorge Luis Borges imagine un empire dans lequel les cartographes cherchent à atteindre une telle perfection dans la représentation de l'espace qu'ils finissent par fabriquer une carte grandeur nature, qui recouvre intégralement le territoire impérial. Finalement, abandonnée par les générations suivantes et défaits par les intempéries, la carte accueillera animaux et mendiants parmi ses ruines. Le philosophe et sociologue de la postmodernité Jean Baudrillard, dans son ouvrage *Simulacres et simulation*, reprend à son compte le récit borgésien :

¹⁸ « 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, estos 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 Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y 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. » Jorge Luis BORGES, « Del rigor en la ciencia », (*El hacedor*), *Obras completas, vol. 2 (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 225.

Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont les vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. Le désert du réel lui-même.¹⁹

Cette « précession des simulacres » est due pour Baudrillard à l'excès de représentations du réel que véhiculent tant la publicité que les médias ou la propagande politique, aboutissant à une déréalisation du réel. Le philosophe inverse ici les termes présents chez Borges : c'est le réel lui-même qui est en lambeaux, qui a déserté le monde, au profit du simulacre ; il y a eu destruction de l'original par la copie. Si cette idée chez Chejfec d'une précession de la carte n'est pas au service d'une critique sociale et politique, elle rappelle néanmoins la vision de l'espace que développe la littérature postmoderne, qui, selon Westphal, s'adapte parfaitement à cette vision d'un réel déréalisé²⁰. Dans *Mis dos mundos*, le voyageur parcourt du regard la tâche verte sur la carte avant d'explorer réellement le parc peu de temps après. Il se surprend alors à espérer tirer de cette observation une expérience de voyage par anticipation :

Estuve contemplándolo [el parque] un rato queriendo extraer alguna valiosa, una especie de viaje por adelantado (p. 18)

On retrouve dans l'incipit de *La experiencia dramática* cette inversion de la relation entre l'espace réel et sa représentation par, cette fois-ci, des cartes virtuelles (« Google Maps », p. 7) :

Félix camina hacia un café de barrio, y figurarse el recorrido sobre una pantalla, con las calles y cruces circundantes varias manzanas a la redonda, induce en él una sensación de seguridad, lo consuela y le hace pensar que la caminata para encontrarse con Rose es más cierta en la medida en que puede evocarla diseñada en ese mismo momento en los mapas digitales. Por ejemplo, sabe que para llegar al café tiene la opción de tomar la avenida o las calles paralelas, y en cualquiera de esos casos la idea del plano barrial parpadeante sobre la pantalla lo lleva a sentirse dueño de una curiosa destreza: siente que se desliza por el mapa y al mismo tiempo navega por la superficie de la ciudad. Por lo tanto, enseguida cree que la sucesión de casas y edificios, esquinas y semáforos, veredas, árboles y luminarias tienen como principal cometido ser ejemplo de aquello que de todos modos los mapas dan por sentado; o sea, *como si los objetos físicos no fueran más que una réplica*

¹⁹ Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 10.

²⁰ Bertrand WESTPHAL, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit. Voir par exemple les ouvrages de Thomas Pynchon, ou le livre déjà cité de Ricardo Piglia *La ciudad ausente*.

espacial medio adormecida de aquello señalado por los mapas, y encontraran su justificación en esa existencia complementaria. (p. 9-10, nous soulignons)

Ainsi, à l'heure où la quasi-totalité des espaces habités de la planète sont visualisables sur internet et où chaque parcours peut être planifié au préalable grâce aux satellites, l'expérience du trajet réel dans la ville et de celui effectué sur la carte virtuelle coexisteraient dans l'esprit du passant. Mais cette situation d'équivalence entre la ville et sa carte et de simultanéité entre l'une et l'autre des expériences (« se desliza por el mapa y *al mismo tiempo* navega por la superficie de la ciudad ») finit par pencher en faveur d'une primauté de la carte digitale : les « objets physiques » apparaissent presque comme des copies de ce qui les signale sur le plan.

Dans « El extranjero » aussi, l'expérience visuelle de la carte et de l'itinéraire va jusqu'à supplanter celle du trajet réel. Ernesto passe en effet des heures à préparer des voyages qu'il ne fera pas, à scruter les cartes de pays qu'il ne visitera pas :

Jamás buscó la oportunidad de viajar, por lo tanto siempre careció de una chance real, y sin embargo soñaba todo el tiempo con hacerlo (...). En la época de los preparativos, aparte de los mapas leía guías hoteleras aunque fuesen antiguas, ponderaban los atractivos turísticos, ayudado de fotos blanco y negro y comentarios telegráficos, seguía el recorrido de las carreteras, e incluso ansiaba informarse del trato que recibían los extranjeros. (...) Poco a poco estos simulacros de preparativos irían espaciándose, hasta hacerse infrecuentes y desaparecer.²¹

L'atlas permet ainsi à cet « étranger » de nulle part, ce voyageur velléitaire, de rêver aux contrées lointaines plutôt que de les parcourir : la lecture de la carte, devenue autotélique, a pour ainsi dire remplacé l'exploration du réel.

Par ailleurs, la carte, par le regard total et surplombant qu'elle propose sur le territoire a partie liée avec la position qu'occupe une instance transcendante, éventuellement divine. C'est ce que suggère l'attitude presque religieuse d'Ernesto lorsqu'il survole ces « pays de toile cirée » (« países de hule ») :

Así, resultaba entonces natural que siempre terminara agotado con la consulta minuciosa de los mapas, porque era tanta la tensión volcada sobre esos continentes o países de hule ocupando cada uno gran parte de la mesa, que se convertían en verdaderos viajes

²¹ Sergio CHEJFEC, « El extranjero », *op. cit.*, p. 7.

mentales, retraídos y comunicativos a un tiempo, de los que Ernesto siempre regresaba absorto como si acabara de observar alguna divinidad.²²

Cette idée de la représentation cartographique comme métaphore d'un regard divin se trouve plus amplement développée dans l'étonnant incipit de *La experiencia dramática* :

No hace mucho, un párroco quiso graficar en la misa dominical la idea que tenía de Dios. Explicó que siempre se ha dicho que Dios está en todas partes y que acompaña a todo el mundo en todo momento. Lo difícil, sugirió, es hacer tangible esa presencia, ofrecer ejemplos prácticos que no dejen lugar a dudas. Hizo silencio y enseguida agregó que Dios es como los mapas en línea (dijo textualmente "Google Maps"). Puede observar desde arriba y desde los costados, es capaz de abarcar con la mirada un continente o enfocarse en una casa, hasta hacer zoom sobre el patio de una casa. (p. 7)

Cet œil mobile, ubiquiste et invasif, propre à Dieu autant qu'à la carte digitale, n'est pas sans évoquer également l'instance du narrateur omniscient, qui se trouve justement être le point de vue narratif adopté par Chejfec pour ce roman – cette option mérite d'être soulignée puisque parmi ses œuvres récentes, c'est la focalisation interne qui prévaut en général. Tout au long de *La experiencia dramática*, l'auteur n'hésitera pas, en effet, à promener le lecteur d'une rue de la ville jusqu'aux pensées d'un des personnages, en passant par la pièce d'un appartement voisin, prêtant au narrateur cette aptitude divine à tout embrasser du regard (« abarcar literalmente todo, desde las voces y sonidos en el aire hasta los sentimientos más inconfesables », p. 7).²³ S'il n'est pas regard divin dans *Los planetas*, l'examen du plan urbain, et en particulier de sa propre position sur ce plan, agit comme une sortie de soi, comparable au décalage temporel et à l'objectivation que provoque le spectacle de soi sur une photographie ancienne. C'est en tout cas ce qu'affirme S, lorsqu'il se remémore les quelques jours passés à sillonner la banlieue de Buenos Aires pour retrouver la voiture du père de M :

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ Michel de Certeau, dans son étude sociologique et anthropologique sur les pratiques de la ville dans la société de la fin du XX^e siècle, décrit de façon assez similaire l'expérience vécue du spectacle de New York du haut du World Trade Center, et associe de même cette vision surplombante au regard divin et omniscient : « Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir. », Michel DE CERTEAU, « Marches dans la ville », *L'Invention du quotidien. Tome I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990, p. 140.

Encontrar en el mapa en punto donde estamos significa vernos desde fuera, tiene un efecto más impactante que la contemplación de viejas fotografías, cuando nos sorprende una figura descolorida, inactual, recuerdo y sustento de la presente, que recuperamos en el momento de inclinarnos sobre el retrato. (*Planetas*, p. 173-174)

En définitive, plutôt que de permettre et d'aider à l'expérience sensible du territoire, l'examen de la carte met paradoxalement cette expérience à distance, soit qu'il la rende superflue en se rendant lui-même autosuffisant – l'observation des atlas suffit à Ernesto, le voyageur immobile de « El extranjero » –, soit qu'il complique la compréhension du territoire et en retarde alors l'accès. C'est ce qui arrive au narrateur de *Mis dos mundos*, de plus en plus désorienté à force de consulter son plan de la ville :

Pude notar que cuanto más miraba el mapa menos lo entendía; aparte, por tener la vista ya malograda y por carecer del aumento adecuado, mi actitud era seguramente muy lastimera, ya que debía poner el mapa casi sobre mi cara para verlo por encima de los anteojos. De cuando en cuando levantaba la vista hacia la calle con la esperanza de encontrar un punto o un cartel orientador, pero enseguida entendía que era un esfuerzo vano y bajaba otra vez los ojos, debiendo ocupar un valioso tiempo en ubicarme de nuevo dentro del mapa. (p. 9)

Non sans humour, le narrateur se montre ici, dans son appréhension de l'espace, comme hésitant infructueusement entre le regard myope sur le plan – par ailleurs empêché par des verres de lunettes inadaptés – et le regard au loin, à la recherche d'indications dans la ville elle-même. Par ailleurs, la carte agit moins comme un outil qui prolonge et complète la vision que comme un écran ou un masque qui l'obstrue (« debía poner el mapa casi sobre mi cara »). Cette situation, somme toute assez banale, nous paraît toutefois représentative de ce qui se joue chez Cheftec dans la relation entre l'espace et sa représentation visuelle : la carte perd de sa lisibilité, devient opaque, le rapport mimétique avec l'ensemble des lieux qu'elle représente se brouille. Elle désoriente alors son usager, ou bien le conduit à une rêverie, un fantasme du lieu. Dans ce dernier cas, l'appropriation – processus nécessaire, selon les géographes Brunet et Théry, pour faire de l'espace un territoire – semble fonctionner, quoi que de façon paradoxale : d'une certaine manière, Ernesto a fait siens ces « continents et pays de toile cirée » qu'il observe de chez lui. Dans le cas de *Mis dos mundos*, en revanche, la carte s'oppose à l'appropriation cognitive de la ville par le voyageur, le laissant étranger aux lieux qu'il traverse.

À côté de ces cartes géographiques proprement dites gravitent aussi chez Chejfec quelques objets qui ont trait à la représentation de l'espace. Tout d'abord, le schéma présent au début de *Cinco* et que nous avons analysé en ouverture peut être considéré comme une sorte de carte heuristique des relations affectives du protagoniste avec les quatre autres personnages. Dans « Vecino invisible », première nouvelle du recueil *Modo linterna*, le narrateur évoque fugacement une « maquette improvisée » du relief vénézuélien, faite à partir d'une feuille de papier froissée :

La improvisada maqueta mostraba un desorden de líneas, fracturas y elevaciones, resultado según mi informante de la gran cantidad de movimientos tectónicos, como se los llama, desde el pasado geológico más remoto hasta la actualidad, y que él había abreviado con aquella maniobra de la propia mano. (*Modo linterna*, p. 21)

Dans « Apropiación de la ciudad », un bref essai daté de 2008 et paru dans la revue *Quimera*, Chejfec décrit de vieilles cartes postales représentant des paysages du Venezuela. Des termites ont troué ces cartes, creusant de minuscules tunnels qui apparaissent aux yeux du narrateur comme des itinéraires, secrets et fortuits, tracés entre les lieux représentés en photo.

Ajoutons enfin que cette importance accordée par les lettres à la représentation cartographique s'inscrit dans une tradition argentine qui relie Borges – « Del rigor en la ciencia » et « Epílogo » dans *El hacedor*, « La muerte y la brújula » dans *Ficciones*, etc. – à Ricardo Piglia – *La ciudad ausente*, l'introduction à *El último lector* –, et se prolonge même dans le champ des arts plastiques, si l'on pense à l'œuvre de Guillermo Kuitca, très nourrie par le motif de la carte et du plan entre 1989 et 1993²⁴.

Toponymie

Si la carte s'interpose fréquemment chez Chejfec entre le sujet et l'espace géographique, il n'est pas surprenant que le toponyme soit aussi support de médiation et de rêverie dans le

²⁴ Durant cette période, l'artiste, né en 1961 à Buenos Aires, décline tous les modes de la carte géographique (plan de ville, carte routière, cartes à grande ou petite échelle, etc.), sur des supports divers. L'une de ses installations les plus célèbres (*Sin título*, 1992) se compose de 52 matelas sur lesquels sont reproduits à l'acrylique des tracés cartographiques de divers endroits du monde. Voir le catalogue de l'exposition qui s'est tenu en 2000 à la Fondation Cartier à Paris : AA.VV., *Guillermo Kuitca*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain/Arles, Actes Sud, 2000.

rapport aux lieux. Dans l'épisode de *Los planetas* déjà cité, S parcourt avec M et son père les communes en périphérie de Buenos Aires – le *Conurbano* – dans l'espoir de retrouver une voiture volée. Ces trois personnages, quadrillant jour après jour ces zones urbaines marquées par l'uniformité, observent méthodiquement leurs cartes. Plus que par les lieux eux-mêmes, ils sont attirés par leurs noms :

Quando los tres nos deteníamos a observar los planos, tratando de prever los obstáculos naturales – arroyos, cortadas, fábricas, regimientos y demás – para el avance ordenado de nuestro recorrido en espiral, comenzaba casi siempre una deliberación que olvidaba el objeto preciso de la caminata: surgían preferencias e intereses, deseos de conocer determinado sitio o barrio, atraídos fundamentalmente por el nombre. Los planos no mencionan nada: sólo calles, vías, plazas o instalaciones privadas y públicas deliberadamente grandes; sería difícil suponer que pudieran decir algo más, pero en todo caso nuestra inquietud por la aventura quería compensar aquel silencio visitándolos. Y precisamente era visitar nombres: calles o lugares indiferenciados, que nada agregaban al paisaje fuera de su presencia, sólo marcados por la denominación. La vastedad se multiplicaba geográfica, pero también nominal. Las repeticiones de inmediato tornaban evidentes las diferencias entre la calle de la Capital y esa homónima que ahora recorriamos. Otras carecían de referente porteño. Pero también cuando algunas, por lo general títulos de próceres o meras fechas, sugerían una asociación inmediata con otro título o alguna fecha parecidos, aparentaban estar allí como repercusiones de otras calles o plazas, sin otro fin preciso que el de servir de recuerdo aproximativo para la memoria topológica de la gente. (*Los Planetas*, p. 174-175)

Ainsi, les lieux de cette monotone périphérie urbaine ne se distinguent en rien par leurs caractéristiques matérielles mais par leurs noms : l'exploration des personnages est donc avant tout guidée par cet attrait des noms de rues. Or ces noms de rues en Argentine, quand ils ne sont pas des patronymes, renvoient pour la plupart à d'autres lieux – les noms des autres pays latino-américains, ou bien ceux des grandes batailles des indépendances, comme Chacabuco ou Jujuy – ou à des dates marquantes de l'histoire du pays. Puisque l'immensité suburbaine n'est plus seulement géographique mais aussi « nominale », la déambulation concrète se double alors d'un voyage dans la toponymie, d'un jeu – que n'aurait pas renié Borges – d'exploration des espaces et des temps désignés par les noms, et qui permet, en quelques enjambées, de rejoindre le Brésil depuis les îles Malouines en passant par le 25 mai. Jeu par ailleurs augmenté par les effets de « répercussions » entre les rues du *Conurbano* et leurs homonymes de la capitale. C'est cette possibilité ludique et créatrice offerte par les toponymes dans la ville qu'analyse Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* :

[Les noms] font sens ; autrement dit, ils impulsent des mouvements, à la façon de vocations et d'appels qui tournent ou détournent l'itinéraire en lui donnant des sens (ou directions) jusque-là imprévisibles. (...) Ils s'offrent aux polysémies dont les affectent les passants ; ils se détachent des endroits qu'ils étaient censés définir et servent de rendez-vous imaginaires à des voyages que, mués en métaphores, ils déterminent pour des raisons étrangères à leur valeur originelle mais des raisons sues/insues des passants. Étrange toponymie, décollée des lieux, planant au-dessus de la ville comme une géographie nuageuse de « sens » en attente, et de là conduisant les déambulations physiques²⁵

À travers les noms de lieux qu'elle fait figurer – eux-mêmes noms de personnes, de pays, de villes ou dates historiques –, la carte juxtapose des fragments de temps et d'espace de façon chaotique, en une sorte d'encyclopédie désordonnée.

L'importance de la toponymie et de la cartographie urbaine réapparaît dans l'œuvre de Chejfec plus de dix ans après, en 2010, dans « El testigo ». Dans cette nouvelle, reparue en 2013 dans *Modo linterna*, Chejfec prend comme point de départ du récit un épisode de la jeunesse de Julio Cortázar, dont le narrateur a pris connaissance grâce à quelques lettres envoyées par l'écrivain et aujourd'hui publiées dans un volume de correspondances. En janvier 1939, le futur auteur de *Rayuela* a 25 ans, il passe l'été à Buenos Aires avant de partir quelques mois plus tard à Chivilcoy pour enseigner. Dans la torpeur de la capitale, il rêve de changer de vie et de prendre un bateau pour le Mexique mais se voit contraint de remettre ce projet de voyage à plus tard, car aucun cargo ne rejoint le Mexique depuis Buenos Aires et qu'il manque d'argent. Il écrit alors une lettre à un ami de Chivilcoy, lui demandant s'il compte lui rendre visite à la capitale durant l'été et précisant que son numéro se trouve dans l'annuaire téléphonique s'il veut le contacter. Le récit fait alors un bond en avant de 1939 à 2000, et passe de l'histoire, semble-t-il avérée, de Cortázar à celle, *a priori* fictionnelle, de Samich – un nom de personnage récurrent chez Chejfec, nous y reviendrons –, argentin depuis longtemps exilé dans « l'autre hémisphère » (« Aun cuando tenga décadas viviendo en el mismo sitio del extranjero (...), Samich considera que reside en el otro hemisferio », *Modo linterna*, p. 122)²⁶. Dans le chapitre « El acontecimiento », on

²⁵ Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien. Tome I : Arts de faire*, op. cit., 156-157.

²⁶ Il n'est guère difficile de voir en Samich un double fictif de Chejfec lui-même, en tout cas partiellement – Samich est un argentin lettré vivant dans un pays tropical et montagneux qui ressemble fort au Venezuela –, mais nous aborderons plus tard cette question des figures d'auteur.

apprend que Samich découvre la lettre de Cortázar adressée à son ami, et que cette lettre réveille en lui une violente nostalgie du pays natal :

cuando Samich encuentra la frase de este Cortázar (...), algo irrumpe y sacude la calma que lo tiene adormecido. A Samich lo asalta un ataque fulminante de nostalgia y un arrebatado sentimiento de extinción. (*Modo linterna*, p. 124)

Il décide alors de retourner à Buenos Aires pour la première fois depuis des années. Peu après son arrivée, il se rend à la Bibliothèque Nationale, dans le but de retrouver l'adresse du domicile de Cortázar en 1939, comme une façon de s'approcher de l'expérience vécue par l'écrivain en cet été d'ennui et par son ami au moment de consulter l'annuaire :

quisiera saber la dirección de Cortázar. No tanto el número de teléfono (...) sino el domicilio, la clave traducible al preciso lugar donde este Cortázar, el autor de la carta, vivió y soportó aquellos largos veranos. (*Modo linterna*, p. 124)

Une fois trouvée l'adresse de Cortázar, il prend l'envie à Samich de poursuivre son exploration de l'annuaire et de vérifier les lieux de résidence des écrivains célèbres de l'époque. Procédant par ordre alphabétique, il découvre les adresses de Bioy, Gironde, Lugones, Marechal, etc. Des jours durant, Samich élabore minutieusement une cartographie littéraire et subjective de Buenos Aires, et fait ainsi communiquer entre elles la forme du plan urbain avec celle de l'encyclopédie – ou plutôt du dictionnaire d'auteurs – *via* celle de l'annuaire, liste où des patronymes correspondent à des toponymes et des numéros et qui, selon Chejfec dans un entretien pour *Página 12*, apparaît comme une sorte de « radiographie démocratique » de l'époque en question²⁷. La dernière étape de l'investigation pour Samich consiste en une « vérification empirique » (p. 146) sur place, aux adresses indiquées par l'annuaire. Cette mise à l'épreuve du réel se révèle pourtant assez décevante, car les lieux ont changé, et rien sinon l'annuaire n'en signale le passé littéraire :

²⁷ « Para mí uno de los elementos más fascinantes de la guía telefónica es que es la única clasificación completamente democrática. La guía telefónica te pone a Borges y a Verbitsky y a los Tuñón en un plano de hermandad y equivalencia democrática. El trabajo de la crítica, del mercado, de las lecturas, hizo el resto a lo largo del tiempo. Pero en ese relato hay un punto embrionario y larval en que todos están en el mismo nivel: todos tienen sus direcciones y sus numeritos de teléfono. Era para mí una especie de sueño melancólico, una radiografía democrática de ese momento. », Silvina FRIERA, « Soy un escritor que concibe su literatura en voz baja », Entretien avec Sergio Chejfec, *Página 12*, 12 juillet 2013 [En ligne]. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29205-2013-07-12.html>

uno imagina que Samich busca reponer un mundo acotado y silenciosamente democrático de seres antiguos (...). Para la mente de Samich, las guías respaldarían las direcciones, y los lugares físicos vendrían a ser las pruebas de las guías. Pero ocurre que ya casi nada de eso existe... (p. 146)

L'annuaire, qui relie les noms d'écrivains et les rues de Buenos Aires, est encore la meilleure preuve du passé littéraire de la ville (« esas direcciones son las únicas señales sobrevivientes del pasado », p. 146), et cette liste suscite finalement chez Samich l'image de Buenos Aires comme une grande coterie littéraire : « Samich imagina a Buenos Aires como una extensa colonia de escritores, el territorio temático donde intercambian números de teléfonos, comidas, fotografías y conversaciones. » (p. 147). C'est encore une fois la médiation cartographique et toponymique qui, plus que l'exploration *in situ*, permet une rêverie des lieux.

Ces multiples procédés de brouillage de la référentialité spatiale ainsi que cette surprésence de la carte et du nom de lieu comme médiation entre le sujet et son environnement géographique augurent d'un rapport problématique à l'espace dans les récits de Sergio Chejfec. Ce rapport se manifeste d'abord comme une tension centrifuge, une impossibilité d'occuper un centre ou bien une préférence pour la lisière ou le seuil. Le *leitmotiv* de l'espace périphérique, dont nous allons ici examiner les diverses manifestations, s'érige chez Chejfec en un véritable paradigme, auquel il recourt à la fois dans la construction de ses personnages, mais aussi pour se définir lui-même comme écrivain – à travers des figures d'auteur dans sa fiction, ou bien à l'occasion d'entretiens – et enfin, dans ses essais, pour analyser la littérature argentine ou celle d'auteurs qui l'interpellent.

2. Espaces marginaux

Périphéries urbaines

Chez Chejfec, les espaces périphériques – c'est-à-dire « ce qui s'étend autour, par opposition au centre, qui est donc en continuité spatiale et participe de la même essence que le centre »²⁸ – sont souvent les quartiers du *Conurbano*, ce vaste pourtour suburbain de

²⁸ Brigitte PROST, « Marge et dynamique territoriale », *Géocarrefour*, vol. 79/2, 2004, p. 175-182.

Buenos Aires. Dans *Los planetas*, la ville est décrite, dans son horizontalité presque sans limites, comme un immense terrain d'exploration pour les jeunes M et S : « [yo] estaba feliz de tener la oportunidad de deambular sin fronteras, como si el Gran Buenos Aires fuera ciertamente el territorio de la vastedad. » (p. 170). À l'exception d'un épisode – la nuit qui suit le retour de Perón, où S et M marchent de Mataderos à Villa Crespo (p. 216) –, ce n'est pas dans la capitale elle-même qu'ils évoluent mais dans sa vaste banlieue. Les quartiers qu'ils traversent sont décrits comme des zones oubliées, dévitalisées, à l'écart des activités de Buenos Aires, et les protagonistes apparaissent eux-mêmes comme deux planètes satellites, en orbite autour d'un centre inatteignable. À l'instar des déserts, les zones du « Gran Buenos Aires » sont des lieux de l'absence, qui par leur monotonie les invitent au cheminement erratique :

Los caminantes ven espejismos cuando el desierto no los sobresalta: eso esperan, nada obtienen y obran en consecuencia. Pero a nosotros, saturados de paisaje conurbano, nos embriagaba la ausencia de acción. Errábamos como planetas, y nuestras órbitas pasaban bien lejos del radio de influencia de la actividad. (*Los planetas*, p. 178)

Pour autant – et cela infléchit la définition de « périphérie » donnée plus haut –, cette extension suburbaine de la capitale argentine n'est pas selon le narrateur constituée « de la même essence que le centre ». Elle apparaît en effet tantôt comme une « réplique » dissonante du centre, tantôt comme sa frange occulte, sa lisière oubliée et impensée ; elle est presque, en somme, une *terra incognita*, qui fournit aux deux jeunes personnages un sentiment de curiosité et d'aventure :

Les subyugaba la idea de Buenos Aires como una ciudad interminable, pero en los hechos este rasgo estaba desmentido por su periferia; la prueba de esa pretendida multiplicación y, a la vez, de su naturaleza acotada residía en la proliferación del Conurbano, un complejo de contigüidad que no se correspondía necesariamente con la ciudad y la convertía en otra. En el Conurbano hay sectores de los denominados suburbios que resultan tan poco comprensibles como una ciudad ignorada, desconocida – incluso a veces tan incomprensibles que uno ya es incapaz de comparar –, pero en general cuando se los recorre uno admite que sus habitantes viven un poco en nuestra ciudad y otro poco en otra; en una zona fronteriza donde las diferencias a veces se presentan como distorsión, también como sucedáneo, y otras como réplica; (...) M y el otro andaban por el Gran Buenos Aires con un confuso sentimiento de curiosidad, aventura, ansiedad, abandono, placer, libertad y compasión. Era lo distinto devolviéndoles el sentido de lo propio como cierto y determinante. (p. 158-159)

Cette dernière phrase est le seul cas détecté chez Chejfec de réécriture autographe : en effet, elle constitue une reprise d'une phrase présente dans la nouvelle déjà évoquée « El extranjero ». L'une des phrases fétiches d'Ernesto dans ce texte publié en 1993 est ainsi : « ¿No es precisamente en el extranjero donde lo propio se le aparece a uno como cierto y determinante? » (p. 7). Entre la nouvelle et le roman, le premier terme de la proposition, qui a certes été modifiée mais dont le sens global est resté proche, est passé de « el extranjero » au Gran Buenos Aires. La reprise de la formule dans *Los planetas* – publié, rappelons-le, six ans après « El extranjero » – avec les deux mêmes adjectifs « cierto » et « determinante » tend alors à associer la banlieue de Buenos Aires à un pays étranger. La périphérie urbaine fonctionne ici comme la métaphore d'un départ hors de soi (vers « lo distinto ») qui permet de révéler ce qui est propre à soi (« lo propio »). De la même façon qu'il est nécessaire, selon Ernesto, de voyager à l'étranger pour se connaître soi-même, c'est le pourtour suburbain, tantôt « succédané » ou « réplique » distordue de Buenos Aires, qui par contraste conférerait à cette ville ses caractéristiques propres. En ce sens, le *Conurbano* semble avoir un statut ambigu vis-à-vis de la capitale, étant à la fois l'extension du même et l'espace d'une légère et imprécise distinction.

Qui plus est, le narrateur S précise au début du livre que le quartier où il habite pendant son enfance n'est pas un quartier typiquement juif, mais un quartier annexe, contigu :

Pese a estar en un barrio genéricamente judío, el sitio no correspondía a un área considerada como tal. Esta contigüidad, como es costumbre, ponía en evidencia el deslinde, al contrario de lo que pudiera suceder en otros casos, precisamente como el de mi familia, que no vivía en una zona considerada judía, circunstancia que sin embargo no llamaba la atención de nadie. (*Los planetas*, p. 27)

C'est là un autre type de décentrement : s'il vit dans la périphérie de la capitale, le narrateur admet se situer aussi dans une marge culturelle du fait de ne pas être au cœur d'un quartier juif du *Conurbano*. Cette localisation géographique avoisinante résume à elle seule la position de contigüité culturelle de Chejfec non seulement vis-à-vis de son rapport à la culture argentine mais aussi à la culture juive et qu'il exprime lors d'un entretien par

l'image d'un « borde difuso »²⁹. On peut relier cette précision biographique de l'appartenance distante – tant géographique que culturelle – à la communauté juive avec les analyses que l'auteur développe dans un article consacré à la littérature juive et intitulé « Marcas en el laberinto ». Chejfec y regrette le repli sur soi de la littérature juive au XX^e siècle et son excès de naturalisme, qu'il entend comme une tentative de compenser notamment un affaiblissement littéraire généralisé – l'agonie du yiddish comme langue littéraire en particulier. Selon lui, la littérature juive la plus intéressante est celle qui précisément se caractérise par une appartenance distante à la tradition, ne cherche pas l'authenticité mais joue au contraire à introduire des éléments étrangers à la culture d'origine : « aquella que tiende a escribirse sobre la frontera borrosa de las tradiciones culturales, confundiendo las nociones de propio y ajeno »³⁰.

Dans *Los incompletos*, Chejfec multiplie les décentrement. Il joue tout d'abord sur un effet d'écart géographique extrême entre le narrateur – l'ami anonyme resté à Buenos Aires – et le personnage principal, Félix, parti à Moscou. La capitale russe apparaît donc aux yeux de l'ami porteño comme le « bout du monde », comme une zone-limite où il est difficile d'imaginer les activités de Félix, et au-delà de laquelle cela est impensable. Le mot « confín » – que l'on trouve au singulier en espagnol mais pas en français, où l'on dira souvent « aux confins de » – est récurrent lorsqu'il s'agit de situer géographiquement Félix. Ce terme serait dans notre cas à concevoir comme l'extrémité, le point ultime où porte le regard (« Último término a que alcanza la vista », selon la Real Academia³¹). En effet, le protagoniste ne cesse d'arpenter les quartiers périphériques de Moscou et découvre à cette occasion un terrain désertique qui semble s'étendre à perte de vue : « Aquel desierto le hizo ver a Félix que, sin querer ni esperarlo, había encontrado un confín. » (p. 143) De plus, la « pension Samich » où il se loge est située dans une marge incertaine de la ville, comme au bord de la carte : « estaba en otra parte, un confín abandonado en el epicentro de la ciudad o un sitio extraviado en el mapa » (p. 16). Parachevant ce décentrement, la chambre même

²⁹ Augusto MUNARO, « La conciencia narrativa. Entrevista a Sergio Chejfec », *El ciudadano & la región*, 24 novembre 2008, p. 14-15.

³⁰ Sergio CHEJFEC, « Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios », *El punto vacilante*, op. cit. p. 124.

³¹ Définition du Dictionnaire de la Real Academia en ligne : <http://dle.rae.es/?id=AFQfNHV>. Consulté en juin 2016.

qu'il occupe dans l'hôtel se trouve dans une zone-limite, qui fait partie de l'hôtel mais s'en distingue malgré tout de façon radicale :

Esta habitación le pareció un confin, la última frontera del hotel donde jamás nadie iba, un sitio en el que por supuesto ninguno reparaba y que si alguna vez pasaba por la mente de alguien era para inspirar sentimientos preventivos, de sospecha y reticencia como si se tratara de un territorio distante y hostil. Masha pensó que existía una diferencia irreconciliable entre ese sector y el resto del edificio, aunque de una manera para todos clara fueran la misma cosa, uno estaba incluido en el otro. (p. 43)

Ce motif de la périphérie urbaine apparaît également dans *El aire*. On l'a dit, le départ subit de Benavente pousse Barroso hors des retranchements de son univers quotidien et l'amène à sortir de son quartier pour explorer des zones de la ville encore inconnues pour lui. Le jour même de la disparition de sa femme, à la tombée de la nuit, il découvre ainsi dans la zone voisine (« el barrio aledaño », p. 36), plus sombre et plus peuplée, une frontière au-delà de laquelle règne la plus totale obscurité :

Las dos ochavas que antecedían la penumbra parecían soportar un telón negro, invisible pero eficaz, más allá del cual la escasa luz de la lámpara que colgaba sobre la bocacalle de hecho no ingresaba. Había una línea definida pero intangible que dividía la penumbra de la zona iluminada; se veía a personas que de pronto emergían desde la masa oscura y personas en la cual de repente y sin mediaciones entraban, desapareciendo. (p. 39)

Il reprend par hasard le même itinéraire le lendemain et retrouve, cette fois de jour, la « zona de oscuridad » (p. 60) aperçue la veille. Il s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'un espace frontalier entre les immeubles et un terrain en friche et qui, comparable à celui que découvre Félix à Moscou, s'étend sans limite, et où la nature reprend peu à peu ses droits entre les restes de constructions humaines :

Era un descampado interrumpido por restos dispersos de edificaciones, o unas ruinas desperdigadas a lo largo y ancho de un terreno inabarcable. (...) era como la naturaleza avanzando con tranquilidad, tímida y paulatina a pesar de que la ciudad hubiera retrocedido hacía tiempo. (p. 60)

La frontière que découvre Barroso sans oser la franchir marque la fin de la ville habitée et le début de sa dégradation progressive sous l'effet de la végétation. À cette périphérie horizontale s'ajoute, on le sait, une périphérie verticale, puisque les populations pauvres investissent les toits des immeubles pour y construire des bidonvilles. Ce phénomène de « tugurización de las azoteas » (p. 63) – selon l'expression du journal que lit Barroso –

introduit une marge nouvelle en plein centre de Buenos Aires : « estos empobrecidos inquilinos de las alturas importaban a las zonas « articuladas » cierto tono de marginalidad » (p. 64). À ces deux périphéries semblent correspondre deux temporalités adverses : l'une rétrospective, par laquelle la ville perd du terrain sur la pampa originelle, l'autre futuriste et dystopique, qui fait que la population urbaine se précarise et migre vers les hauteurs. Tout se passe comme si la chronologie globale de la ville s'était dissociée par zones géographiques, comme si ces contrastes entre les quartiers étaient dus avant tout à une hétérogénéité temporelle :

La ciudad por la que caminaba parecía, a veces, no ser la misma. Ni premonitorias ni arcaicas, había situaciones que no coincidían con la actualidad; había cuadras desplazadas del tiempo, pertenecientes a una cronología extranjera. (p. 122)

Ceci étant, la « zone d'obscurité » qui se révèle à Barroso lors de sa promenade ne constitue pas simplement une périphérie du bâti mais aussi une zone de transition entre la ville et la pampa, entre l'artificiel et le naturel. C'est une autre acception de la notion englobante de « marge » qui nous est utile ici : l'espace marginal n'est pas que périphérie – ce qui se situe sur le pourtour, en opposition au centre –, il se compose aussi de ce qui est « laissé entre la limite de deux choses se côtoyant »³² ; il est en ce sens une zone possiblement floue entre plusieurs types de paysages, un espace frontalier qui tire ses caractéristiques du contact entre les lieux qui le bordent. Voyons en quoi consistent ces espaces intermédiaires chez Sergio Chejfec et comment ils constituent la scène romanesque par excellence de ses récits.

Espaces de l'entre-deux

Dans son article « La ficción inteligente », Beatriz Sarlo compare à juste titre l'immense terrain en friche que découvre Barroso à la « Zone » dans laquelle évoluent les trois personnages de *Stalker*, le film d'Andrei Tarkovski adapté du roman éponyme des frères Strougatski³³. Bien que l'espace imaginé par le cinéaste soviétique ait un statut plus

³² Définition du TLF en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/marge>. Consulté en juin 2016.

³³ « Chejfec piensa a Buenos Aires en tiempo futuro, leyendo en las marcas presentes un movimiento de pérdida espacial y mutaciones sociales. Como en una sátira de Swift, se exponen las ventajas del inocente y disciplinado amor por el juego que transforma a los niños en excelentes obreros. Como en una anticipación

complexe, puisqu'il s'agit d'un no man's land gardé par l'armée et qui contiendrait une « chambre des désirs » où tous les vœux s'exauceraient, il possède peu ou prou les mêmes caractéristiques paysagères que le « descampado » qui s'étend dans *El aire* : s'il conserve à l'état de ruines les vestiges de constructions humaines, la nature – la végétation, les intempéries – y a repris le dessus. Ce qu'observe Barroso se présente ainsi comme une marge d'indiscernabilité entre l'artificiel et le sauvage, le fixe et le mouvant, le vide et le plein ; entre progression et régression, conservation et effacement des traces :

Esos baldíos imprecisos, mezcla de vestigios y ruinas actuales, revelaban la intromisión espontánea del campo en la ciudad, que así parecía rendir un doloroso tributo a su condición originaria. Consistía en una regresión perfecta, había leído Barroso en algún lado: la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad, y nada se hacía con los descampados (...) : se pampeanizaban instantáneamente. (...) De manera literal, el campo avanzaba sobre Buenos Aires. (p. 159)

C'est justement ce type de paysages transitoires, de marges floues entre ville et nature que privilégie Sergio Chejfec comme cadre de la plupart de ses romans. C'est le cas par exemple dans *Boca de lobo*, où l'action se déroule majoritairement dans les terrains vagues qui jouxtent l'usine où travaille Delia et le village des ouvriers. Sans être strictement des déserts, puisque beaucoup les traversent et certains les habitent, ce sont malgré tout des lieux laissés à l'abandon (« Nunca un lugar me pareció más entregado a la buena de Dios », p. 24), autrefois segmentés et rationalisés par l'homme mais où la nature estompe désormais les clôtures (« el pasto ralo y descuidado convivía con materiales en desuso, (...) la fatiga cura del alambre aún soportaba el papel de linde », p. 19). Dans *El llamado de la especie*, comme dans *El aire*, le territoire aménagé par les hommes menace en effet de s'effacer devant l'irréversible progression du milieu sylvestre : « Creí distinguir el sendero estrecho (...) que luchaba por mantener su preeminencia frente al avance de silvestre. » (p. 115) Quant aux précaires habitations, à demi érigées, elles semblent être autant le résultat de travaux inachevés que de l'usure du temps :

que se hace cargo del lugar común, ya nadie sabe jugar al fútbol. La ciudad olvida su cultura, cambia la lengua con leves contaminaciones de español 'internacional', mientras retrocede a lo que también es un lugar imposible, porque el campo, esa extensión natural y deteriorada (un escenario a lo *Stalker* de Tarkovsky), es una inmensidad donde « paradójicamente la historia se limita ». », Beatriz SARLO, « La ficción inteligente », art. cit., p. 391.

nos adentramos en una zona a medio construir, con casas apenas levantadas hasta la mitad (...). De noche era difícil discernir si eran ruinas o si se estaba construyendo algo en particular: barrio, caserío, vecindario, casas aisladas, etcétera. (p. 23)

Ce paysage de terrain vague est en effet lié au motif de la ruine industrielle et urbaine, qui connecte l'univers géographique de Chejfec à un imaginaire post-apocalyptique très présent dans la littérature contemporaine occidentale – et notamment argentine, nous le verrons plus loin. Ici, l'image des décombres ne sert pas à signifier la fin d'une civilisation globale – comme dans le roman *La Route*, de Cormac McCarthy, daté de 2006³⁴ – mais plutôt à dire, malgré la permanence de l'usine, le vertigineux déclin de l'ère industrielle. On rejoint dans *El llamado de la especie* et *Los incompletos* l'imaginaire de la trace déjà évoqué, lorsque les personnages voient dans les déchets qu'ils trouvent sur les terres en friche les restes d'une « communauté abolie » (« las huellas de una comunidad abolida », *Los incompletos*, p. 144), les signes d'un passé collectif qui demanderait à être déchiffré (« Algunos objetos estaban abandonados allí como si fueran claves, indicios de costumbres », *El llamado de la especie*, p. 116). Le terrain vague devient alors le siège d'une possible archéologie contemporaine et désenchantée. La ruine est aussi l'occasion d'une réflexion mélancolique du narrateur sur la vanité de toute édification – et par extension de toute entreprise humaine –, toujours vouée au délabrement : « todo lo que se edifica es una promesa de ruina (...). Uno vive rodeado de escombros; habitar casas significa ocupar ruinas » (*Boca de lobo*, p. 24). Car c'est avant tout d'une tonalité élégiaque que participe l'image de la ruine – qui vit son heure de gloire littéraire à l'époque romantique ; c'est ce que nous rappelle Chejfec lorsqu'il fait du Félix de *La experiencia dramática* un promeneur qui s'émeut au spectacle non pas de ruines antiques mais de hangars abandonnés : « frente a esos lugares de abandono [Félix] cae en una especie de trance y se somete a un extraño sentimiento de inspiración elegíaca » (p. 135).

Cet espace interstitiel voué au délaissement de tous correspond assez à ce que le paysagiste et écrivain Gilles Clément nomme le « tiers paysage », et qu'il définit comme « la somme des espaces où l'homme abandonne l'évolution du paysage à la seule nature. Il concerne les délaissés urbains ou ruraux, les espaces de transition, les friches, marais, landes, tourbières,

³⁴ Anaïs BOULARD, « L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine : l'exemple de *The Road* de Cormac McCarthy », *Sociétés*, n°120, Paris, De Boeck Supérieur, 2013, p. 61-70.

mais aussi les bords de route, rives, talus de voies ferrées, etc. »³⁵ Chez Cheftec, ce paysage en friche, n'appartenant pleinement ni à la ville ni à la campagne, apparaît comme une zone ambiguë, innommable :

No puede llamarse ciudad el lugar donde uno se pone a caminar y encuentra solamente ruinas maltrechas y tierra abandonada, como tampoco puede llamarse campo ese territorio señalado por la improvisación y la indolencia. (p. 107)

On ne s'étonnera pas, au vu de ce marquage paysager si spécifique et récurrent, du fait que Sergio Cheftec ait récemment signé la préface du livre de photographies de François Mouriès, *Pueblos sin retrato*³⁶. Ces photos ont été prises entre 2013 et 2015 dans les villages et les terrains proches du désert des Bardenas Reales, au sud-est de la Navarre espagnole. Outre l'absence totale de figures humaines dans le cadre, on remarque qu'aucun de ces clichés ne nous donne à voir le désert lui-même : aux images spectaculaires et conventionnelles du site géologique, l'artiste a en effet préféré un regard oblique sur les espaces transitoires qui le jouxtent : les constructions sans charme et déjà décrépite des villages modernes, cernés par le vide, et surtout l'hybridation fréquente entre le bâti et les éléments naturels – des commerces construits à même les flancs des massifs rocheux, les herbes folles dans les interstices du béton, etc. Certaines photographies de Mouriès correspondent ainsi de façon assez frappante aux descriptions des terrains vagues ou des villages tous semblables présentes chez Cheftec. L'auteur souligne dans sa préface que Mouriès évoque indirectement le désert naturel en opérant un déplacement du regard, en ne donnant à voir que ces « déserts urbains » qui l'entourent et qu'il contamine de sa désolation :

En estas imágenes el vacío del desierto impregna de ausencia los espacios habitados. Quiero decir, el desierto como paraje más o menos natural, con su elocuente pero silenciosa irradiación, y el desierto como construcción, que se verifica a través de la mirada de Mouriès, decidido a intercalarlo en medio de estos caseríos. El hecho de que el artista construya tales imágenes del desierto en tanto “desierto urbano” no le quita realismo al desierto natural”; al contrario, lo hace más verdadero porque lo reproduce.³⁷

³⁵ Gilles CLÉMENT, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2003.

³⁶ Sergio CHEJTEC, « Geometría del silencio », François MOURIÈS, *Pueblos sin retrato*, Paris, Dulac&co, 2015, p. 6-7.

³⁷ *Ibid.*, p. 6.

De plus, le titre original qu'avait envisagé Chejfec pour sa préface (« Un vacío ocupado ») dit bien une fois de plus l'ambivalence, la cohabitation des contraires – vide et plein, naturel et artificiel, construction et destruction, etc. – qui caractérise ces lieux et font leur intérêt romanesque.

En effet, ces paysages mornes et incertains suggèrent parfois l'image topique des limbes, qui se trouve explicitement convoquée par la narratrice dans *El llamado de la especie* : « me sentía habitando un limbo » (p. 130). Cette idée transparait aussi dans *Boca de lobo*, où la friche représente avant tout pour le narrateur l'espace d'une attente, d'une temporalité figée et séparée de la « vie réelle », rappelant en cela le lieu de l'attente des âmes avant le jugement :

A esa larga serie de ruinas formada por ex-casas o pre-edificios, dispersa sobre la tierra, indolente a los usos de las personas, yo la sentía como una demora, un retardo, un segundo plano de lo que ocurría en la vida real, el paisaje verdadero. (p. 25)

Cette image des limbes est renforcée par l'expression qu'emploie le narrateur (« Nunca un lugar me pareció más entregado a la buena de Dios », p. 24), qui laisse imaginer un lieu que Dieu aussi aurait délaissé.

Enfin, aussi peu romanesques qu'ils semblent *a priori* – c'est en tout cas l'avis de l'écrivain dans *Boca de lobo* : « Muchas veces he pensado que esos barrios jamás podrían haber sido materia sustanciosa para novela alguna », p. 133 –, ces espaces de l'entre-deux constituent à n'en pas douter les décors *ad hoc* pour les fictions de Sergio Chejfec, qui ne cessent d'explorer des états d'incertitude et de mettre en scène des personnages aux identités et relations labiles, ambiguës. Rendus indéfinissables par l'hybridation géographique dont ils sont le support, à la limite de l'abstraction ou de l'irréel (« vivíamos en un sitio sin existencia real », *Boca de lobo*, p. 107), ils se manifestent aussi comme les projections spatiales de l'intériorité des personnages. Daniela Alcívar Bellolio décèle ainsi chez Chejfec une « spatialisation du sujet » et inversement une « subjectivation des espaces » : « Esta operación recíproca tiende a un borramiento de los contornos y a una superposición de los planos que hace problemática la distinción entre fondo y figura. »³⁸ En effet, l'identification

³⁸ Daniela ALCÍVAR BELLOLIO, « Una mínima inclinación. Imagen de autor en los ensayos de Sergio Chejfec », *Iberoamericana*, vol. 12, n°48, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, 2012, p. 71.

du sujet avec les marges urbaines qu'il parcourt est souvent soulignée, comme c'est le cas dans *La experiencia dramática* au sujet de Félix (« Ese paisaje representa la propia inopia en la que se encuentra instalado desde hace tiempo, y por eso se identifica con él. », p. 143) ou bien dans *Boca de lobo*, où la symbiose entre Delia et son environnement est figurée par la double image du paysage comme miroir et du visage de la femme comme paysage miniature :

Yo iba caminando a su lado, miraba sus cejas tan pobladas, un bosque en miniatura, bien espeso, y el otro paisaje formado por los árboles de verdad, las casas, cañadas o, en general, las cosas truncas de la naturaleza o del hombre (...). En síntesis, lo que ocurría es que ella “prestaba” una condición a la geografía y ésta se la devolvía a Delia, como si fuera un espejo, beneficiándola. (p. 168)

L'espace national comme marge

Ajoutons que Chejfec travaille aussi cette question de la marge géographique à une plus vaste échelle que celle du paysage, lorsqu'il reprend le *topos* du territoire argentin tout entier comme marge. L'idée est commune et installée de longue date dans les représentations : quoiqu'elle se situe bien loin du Vieux Continent, l'Argentine hérite d'une culture essentiellement européenne. Si cette marginalité est pour Borges dans « El escritor argentino y la tradición » sa plus grande force, en ce qu'elle permet à l'écrivain argentin de faire siennes toutes les traditions culturelles, de façon irrévérencieuse et universaliste, cette européanité confère également au pays un statut « à part » vis-à-vis de ses voisins sud-américains. C'est cette identité problématique, résultant à la fois, pour la résumer à grands traits, d'une certaine hégémonie culturelle – en tant qu'aire *rioplatense* – et d'une forte « excentricité » par rapport à son « modèle » culturel original, que souligne Chejfec dans *Los incompletos* lorsqu'il caractérise l'Argentine comme un pays qui tendrait au flou, dont l'identité serait des plus incertaines. La marginalité qui chez Borges était connotée positivement comme possibilité d'irrévérence culturelle est moins joyeuse chez Chejfec puisqu'elle se trouve être la cause d'un doute identitaire profond. L'exploration qu'effectue Félix des contrées désolées qui entourent Moscou l'amène d'abord à comparer la Russie à l'Argentine : toutes deux, bien qu'aux antipodes l'une de l'autre, sont des terres composées en grande partie d'étendues quasi-désertiques. Plus tard, cet éloignement extrême du protagoniste finira par le faire douter, de même que Masha, de la véracité et de l'existence

même de son pays d'origine, et de la nationalité argentine : « [Félix] no estaba demasiado seguro de la existencia del país de donde provenía » (p. 113) ; « Masha supuso que se trataba de un falso país » (p. 174). Figurant cette incertitude, l'auteur convoque les images de la dilution des couleurs du drapeau argentin et de la transparence : « [Félix] pertenecía a un país cada vez más incierto. Como los colores patrios, el blanco y un celeste proveniente de la acuarela, el país tendía a la transparencia » (p. 102). Catégorie vide, située hors de l'espace planétaire et hors du temps historique, l'Argentine se voit carrément privée de toute donnée sociale ou culturelle :

el propio país era a su modo inexistente (o sea, un espacio ostensible pero sin contenido)
(p. 103)

Confiaba [Félix] en las nacionalidades (...) ; sólo la argentina era la identidad huérfana, el casillero vacío cuyos habitantes pertenecían a un mundo apartado, anterior a la historia, a la división en clases o a la existencia de idiomas y religiones (p. 175)

L'Argentine est alors ce pays qui ne laisse aucune trace chez ses ressortissants, et qui semble les priver non seulement d'une identité mais même d'une existence physique, les rendant « incomplets ou invisibles » :

los compatriotas eran seres metafísicos, incompletos o invisibles en tanto procedían de una tierra sin rastros, como si uno dijera individuos “no marcados”, capaces de permanecer en el limbo de la geografía, mientras nada los despertara (p. 102-103)

Ainsi l'Argentine toute entière apparaît elle-même comme un espace marginal, une frange oubliée du monde, tombée dans « les limbes de la géographie » ou, selon l'expression populaire, « caída del mapa ». Mais puisque Chejfec s'intéresse à ce qui fait marge à toutes les échelles, comme dans une fractale – cet objet mathématique dont la structure est invariante par changement d'échelle –, il élabore, dans un bref essai daté de 2001, une réflexion sur l'espace géographique qui, à son tour, constitue dans les représentations la frange marginale du territoire argentin, à savoir l'Uruguay. Selon notre auteur, la « Banda Oriental » entretient avec l'Argentine un rapport ambigu fait de similitudes – l'Uruguay appartenant à l'aire culturelle *rioplatense* dominée par l'Argentine, comme le suggère la relation de synecdoque explicitée dans le titre de l'essai : « La parte por el todo. Alegato oriental » – et de quelques nettes distinctions, notamment par son histoire politique (« Quizá ésta sea la incógnita uruguaya, un blasón no-peronista que cautiva con su brillo

discreto, ajeno a nuestra frustración política. »³⁹). Version miniature et qui n'aurait pas connu les populismes, version utopique voire uchronique de l'Argentine (« [El Uruguay] es lo que pudo haber sido [Argentina] pero no es ; es como si fuera »⁴⁰), l'Uruguay n'a pas cessé de servir en littérature – de *La tierra purpúrea* de Hudson à « El uruguayo » de Copi – de support métaphorique pour faire allusion, par détour, à son voisin de la rive occidentale : « el Uruguay es el locus metafórico por excelencia de la literatura argentina. (...) fue siempre la comarca ideal para señalar marcadamente lo distinto, lo que es parecido y por ello no puede ser igual, a lo sumo un poco equivalente »⁴¹. C'est suivant ce même principe que Montevideo peut apparaître sous la plume de Borges comme une Buenos Aires du passé (« Eres el Buenos Aires que tuvimos »⁴²) et le goût oriental devenir « lo que es igual y un poco distinto »⁴³. On retrouve ici l'idée, déjà évoquée à propos de la représentation du *Conurbano* dans *Los planetas*, d'une frange marginale qui serait à la fois semblable et différente du centre hégémonique, et qui par ce statut ambigu en permettrait une meilleure compréhension, sur un mode détourné, « oblique » (« desplazándolos hacia fuera de la Argentina, los hechos la [aluden] de un modo oblicuo »⁴⁴). C'est ainsi la parcelle de terre étrangère en marge qui révélerait la teneur de ce qui est au centre. Autrement dit, en une formule très proche de celle que nous relevions dans la nouvelle « El extranjero » : « Hay un don trashumante que (...) tan solo encuentra lo propio y determinante en el extranjero. »⁴⁵.

³⁹ Sergio CHEJFEC, « La parte por el todo. Alegato oriental », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado, op. cit.*, p. 38.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² Jorge Luis BORGES, « Montevideo » (*Luna de enfrente*), *Obras completas, vol. 1 (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 2009, p. 71. Graciela VILLANUEVA, Graciela Villanueva, « El Uruguay de Borges : un justo vaivén de la aproximación y de la distancia », *Cuadernos LIRICO* [En ligne], n°8, 2013, consulté en décembre 2016. URL : <http://lirico.revues.org/907>

⁴³ Jorge Luis BORGES, « Milonga para los orientales » (*Para las seis cuerdas*), *Obras completas, vol. 2, op. cit.*, p. 345.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

3. Les faubourgs et la pampa : relectures de Borges et Martínez Estrada

La périphérie urbaine, on l'a vu, est un paysage qui apparaît fréquemment dans la géographie fictionnelle déployée par Chejfec. Ce *leitmotiv* entre en résonance avec celui des « orillas » et de l'« arrabal » amplement développé par Jorge Luis Borges à partir de ses premiers poèmes puis dans ses nouvelles. Le motif de la pampa dont il est souvent question dans *El aire* et qui ronge peu à peu le bâti urbain, consiste quant à lui en une reprise, assumée par Chejfec⁴⁶, de certains thèmes développés par Ezequiel Martínez Estrada dans son célèbre essai *Radiografía de la pampa*. Ainsi, à travers ces deux choix géographiques, Sergio Chejfec mobilise, de façon explicite et revendiquée, un héritage littéraire du début du XX^e siècle – en particulier de la fin des années 1920 au début des années 1930 – amplement analysé par Beatriz Sarlo dans ses essais *Borges, un escritor en las orillas* et *Una modernidad periférica*. Nous tâcherons de voir ici comment opère chez Chejfec l'empreinte borgésienne dans la représentation des marges urbaines, et celle de Martínez Estrada dans *El aire*, et nous nous interrogerons sur le sens notamment politique que peut prendre un tel clin d'œil à *Radiografía de la pampa*.

Faubourgs borgésiens

Si chercher à détecter l'influence de Borges dans l'œuvre d'un écrivain argentin contemporain est presque devenu un poncif, cela n'est toutefois pas dénué de sens pour les écrits de Chejfec. Selon Reinaldo Laddaga, auteur d'un article intitulé « Un cierto Borges en *Baroni: un viaje y otras novelas de Chejfec* », on peut observer dans son œuvre une « constellation borgésienne »⁴⁷, qui comprend autant la mention explicite de la part du narrateur de *Boca de lobo* (« como diría Borges », p. 90) que des traits plus diffus, comme celui qui nous intéresse ici : l'intérêt pour l'*arrabal*, le paysage périphérique de Buenos Aires, motif qui fait précisément son entrée dans la littérature argentine du XX^e siècle et

⁴⁶ Voir par exemple l'entretien en annexe.

⁴⁷ Reinaldo LADDAGA, « La confesión de la pobreza. Un cierto Borges en *Baroni: un viaje y otras obras de Chejfec* », Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura, op. cit.*, p. 280.

acquiert sa « littérarité » grâce à Borges. Comme l'explique Sarlo, peu après son retour d'Espagne en 1921 et qui marque la fin de l'aventure ultraïste, Borges se montre sceptique face à la reprise sur le mode utopique du thème *criollista* que propose Ricardo Güiraldes avec *Don Segundo Sombra*, où l'espace de la pampa et le personnage héroïsé du gaucho confinent au sublime. Il est selon lui nécessaire d'inventer pour la littérature *rioplatense* un nouveau décor emblématique qui soit assorti, comme la pampa dans la *gauchesca*, d'une mythologie propre et de personnages types : ce sera donc les « orillas », ces zones marginales de la ville où la frontière n'est pas nette entre la campagne et les premières maisons. Y évolue l'« orillero », qui selon le stéréotype travaille aux abattoirs et, armé de son couteau, rivalise de bravoure et de fierté avec le personnage canonique du gaucho, mais se voit doté d'un caractère plus complexe et enrichi d'une certaine duplicité. La scène topique que développe le Borges *criollista* dans plusieurs de ses textes est ainsi le duel au couteau, par laquelle il rend un « culte au courage »⁴⁸ de l'homme qui affronte son destin. C'est le cas dans la nouvelle « Hombre de la esquina rosada » (parue en 1935 dans *Historia universal de la infamia*) ou dans sa variation tardive « Historia de Rosendo Juárez » (publiée dans *El informe de Brodie* en 1970). Borges a même isolé ce *topos* du duel au couteau pour l'intégrer à des fictions dont les lieux et les personnages ne correspondent pas *stricto sensu* au répertoire des « orillas » : l'exemple le plus célèbre en est la nouvelle « El Sur » (intégrée à *Ficciones* en 1956), où le personnage de Juan Dahlmann, employé d'une bibliothèque de Buenos Aires, se retrouvera finalement appelé à se battre comme un « cuchillero ».

Or Chejfec se réapproprie, au début de *Cinco*, une partie de ces codes du récit « orillero » conçus par Borges lorsqu'il raconte la mort du père du protagoniste alors que ce dernier est encore un enfant : « Quedó huérfano siendo pequeño. Su padre había muerto en una típica riña de suburbio, aparentemente gratuita, provocada por él mismo. » (*Cinco*, p. 63) Du modèle borgésien, Chejfec reprend la localisation suburbaine et l'événement topique de la fête nocturne dans un « galpón » (« Llegaron a un amplio galpón semidesierto », p. 63), comme dans « Hombre de la esquina rosada » (« Los muchachos

⁴⁸ Marcelo MÉNDEZ, « El culto al coraje: de los cuchilleros de Borges a los cuentos de boxeadores », IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Centro de Estudios de Literatura argentina, Universidad de Rosario, 30 septembre, 1^{er} et 2 octobre 2015, [En ligne], consulté en juillet 2016. URL :

http://www.celarg.org/int/arch_public/mendezcc2015.pdf

estábamos dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado. »⁴⁹). Il déplace cependant l'intrigue des faubourgs de la capitale à ceux de Santiago del Estero, et des années trente à une époque que l'on suppose plus contemporaine, malgré l'absence dans tout le roman de marqueurs temporels explicites. La mention de la raison de la fête semble malgré tout la situer dans l'époque contemporaine : il s'agit de « recaudar dinero ; querían levantar la futura sede social » (p. 64). La suite du texte nous semble plus riche encore de cette influence des textes *criollistas* de Borges :

La audacia del padre recibiría un castigo excesivo. Como en otras oportunidades, hubiera bastado con una seguidilla de cachetazos en dirección a la zanja para que ahí durmiera la mona, como dicen los santiagueños; no eran pocos quienes, después de las fiestas, se dirigían voluntariamente hacia ellas. Pero la mala fortuna lo había puesto frente a un verdadero malevo, un asesino y por añadidura rufián – para quien la alusión más inocente a su compañía femenina abría las puertas de su impiedad. Alguien puso en las manos del padre un cuchillo, que apenas tuvo tiempo de empuñar. El otro tenía la destreza de un matarife, se vanagloriaba de ello y actuaba en consecuencia. (*Cinco*, p. 66)

Les caractéristiques morales des personnages respectent tout à fait les archétypes borgésiens : le père est un homme bon et pacifique mais sera victime de sa hardiesse, qui se manifeste par une manie irréprensible de tenter le sort (« una costumbre excéntrica lo llevaba a hacer apuestas y adivinaciones ridículas, a veces temerarias », p. 65) ; face à lui se trouve un homme malhonnête, proxénète et qui sait manier le couteau ; l'entremise, enfin, d'une danse partagée avec une femme convoitée est la bravade qui provoquera le duel – comme dans la nouvelle de Borges, là encore. Notons que le lexique auquel recourt ici Chejfec connote l'imaginaire « arrabalero » traditionnel : l'adjectif « malevo » en est un terme typique, comme l'indique la définition de la Real Academia (« Hombre matón y pendenciero que vivía en los arrabales de Buenos Aires ») ; le registre oral et familier (« una seguidilla de cachetazos », « dormir la mona »), utilisé également par Borges, marque l'appartenance des personnages au milieu populaire, tandis que la comparaison du « rufián » à un « matarife » (« Oficial que mata reses u otras especies y las descuartiza »⁵⁰) convoque

⁴⁹ Jorge Luis BORGES, « Hombre de la esquina rosada », (*Historia universal de la infamia*), *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 390.

⁵⁰ Définition du Dictionnaire de la Real Academia en ligne : <http://dle.rae.es/?id=Ob2CLi4>. Consulté en janvier 2017.

l'univers des abattoirs du début du XX^e siècle. Le geste du personnage qui « met entre les mains du père un couteau » rappelle celui du *compadrito* d'« El sur » invitant Juan Dahlmann à se battre contre lui (« Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó e invitó a Dahlmann a pelear. »⁵¹).

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette élabore la notion d'*hypertexte*, qu'il définit comme « tout texte dérivé d'un texte antérieur, par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation »⁵². Ce début de troisième chapitre de *Cinco* se révèle donc manifestement comme un hypertexte des récits *criollistas* de Borges. Chejfec opère bien ici une transformation puisqu'il introduit certains éléments topiques hérités de Borges dans une intrigue globale qui n'est pas similaire à celle des récits *criollistas* et qui par ailleurs se situe vraisemblablement à une époque bien postérieure. Il est d'ailleurs amusant de remarquer que c'est au moment d'évoquer le père du héros que Chejfec « cite » Borges, revendiquant ainsi discrètement la filiation d'un des pères de la littérature argentine du XX^e siècle. Nonobstant, le geste est paradoxal car Chejfec ne tarde pas à faire succomber le père du protagoniste quelques lignes plus loin, ce que l'on peut comprendre, sur un modèle œdipien, comme l'expression d'une nécessité de « tuer » le père écrivain qu'il vient d'évoquer en filigrane, comme un besoin de se dégager – et ce, qui plus est, dans un de ses premiers livres, lorsque son esthétique peut être encore considérée comme tâtonnante – d'une certaine tutelle borgésienne afin de devenir un autre, comme son personnage adolescent désormais orphelin (« me sorprendí al salir del cementerio *siendo otro* », p. 67, nous soulignons)⁵³. Cette hypothèse de lecture se situe clairement dans une perspective freudienne : Dominique Maingueneau rappelle que « pour la psychanalyse freudienne, il existe (...) une relation essentielle entre le meurtre du père et le processus créateur (...). Le meurtre de son père lui permet [à Œdipe] de résoudre l'énigme de la sphinge, c'est-à-dire de passer du côté des artistes, des manieurs de mots et de forces

⁵¹ Jorge Luis BORGES, « El Sur », (*Ficciones*), *Obras completas, vol. 1, op. cit.*, p. 529.

⁵² Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 14.

⁵³ Peut-être Chejfec a-t-il en tête, au moment d'écrire cette phrase, celle par laquelle Borges clôt sa nouvelle « El fin » et fait que l'assassin de Martín Fierro devient « l'autre », c'est-à-dire sa victime elle-même : « Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre. » Jorge Luis BORGES, « El fin », (*Ficciones*), *Obras completas, vol. 1, op. cit.*, p. 521.

obscuras. »⁵⁴ Nous reviendrons plus amplement dans la troisième partie sur la question de l'héritage et de la filiation. Malgré cet hypothétique geste littéraire « parricide », on peut repérer quelques traces, dans le reste du corpus, d'une influence de Borges ; ces marques sont bien plus diffuses que dans *Cinco* et concernent essentiellement, selon les critiques, la représentation des marges urbaines, héritée du motif des « orillas ». Là encore, il opère une transposition temporelle en évoquant les faubourgs de Buenos Aires non pas de 1930 mais des années 1990-2000. Cela est présent dans *Los planetas*, bien sûr, mais aussi dans *Moral*, où le poète « suburbano » Samich est installé dans la lointaine périphérie de la capitale. Si le *Conurbano* auquel fait allusion Chejfec n'a rien à voir avec ces « orillas » du début de siècle, d'ailleurs largement transfigurées par Borges, et composées de maisons basses et roses aux fenêtres grillagées et aux patios fleuris, quelques traits pourtant rappellent, dans la banlieue que décrit Chejfec, celle de Borges, non pas cette fois dans ses nouvelles *criollistas* mais dans ses tous premiers recueils poétiques : *Fervor de Buenos Aires* et *Luna de enfrente*, parus respectivement en 1923 et 1925. Dès le poème d'ouverture du premier recueil, « Las calles », Borges détourne le regard du centre de Buenos Aires vers ses marges, affirmant qu'il n'évoquera pas les avenues agitées du cœur de la métropole (« No las ávidas calles, / incómodas de turba y de ajetreo »⁵⁵) mais bien l'immense réseau de rues banales (« sino las calles desganas del barrio, / casi invisibles de habituales »⁵⁶) qui se déploient en périphérie, vers l'ouest, le nord et le sud. Ce paysage suburbain donne alors, dans l'extension infinie de ses rues toutes semblables, l'impression d'un temps cyclique, il est le lieu d'une douce monotonie, voire d'un ennui propice à la contemplation, comme l'évoque le poète dans « Arrabal » :

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
 Mis pasos claudicaron
 cuando iban a pisar el horizonte
 y quedé entre las casas,
 cuadrículadas en manzanas

⁵⁴ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 88. C'est d'ailleurs une semblable lecture freudienne qui est souvent faite du processus vécu par Borges lui-même en 1938, et par lequel il se met à écrire « Pierre Menard, autor del Quijote » à la suite de la mort de son père et de son accident à la tête.

⁵⁵ Jorge Luis BORGES, « Las calles » (*Fervor de Buenos Aires*), *Obras completas, vol. 1, op. cit.*, p. 19.

⁵⁶ *Ibid.*

diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.⁵⁷

Or l'on retrouve ces mêmes traits dans le « Gran Buenos Aires » décrit par Chejfec dans *Los planetas* : les quartiers périphériques infiniment étendus (« ciudad interminable », p. 158 ; « territorio de la vastedad », p. 170), dont le piéton n'aperçoit jamais la fin (« una navegación con rumbo pero sin término », p. 178), y sont aussi les espaces de la répétition du même (« esa proliferación de casas encaladas y manzanas regulares » ; « atravesábamos una superficie sin mayores diferencias », p. 169), les lieux d'un ennui qui incite le promeneur à la réflexion ou bien l'enivre (« Esas caminatas por el Gran Buenos Aires eran previsibles, probablemente aburridas y quizá demasiado especulativas » ; « nos embriagaba la ausencia de acción », p. 178).

De plus, dans le recueil de Borges et le roman de Chejfec, il s'agit pour le je poétique ou le narrateur de récupérer une expérience enfantine de la ville qui est sur le point d'être perdue : c'est chez Borges la ville de la naissance et l'enfance, quittée puis regagnée, et qui commence à changer radicalement au moment où le poète rentre d'Europe en 1921⁵⁸ ; dans *Los planetas*, il s'agit pour le narrateur de rappeler à sa mémoire et de poser sur le papier le souvenir des innombrables promenades urbaines en compagnie de l'ami d'enfance disparu. Outre une fascination pour un paysage périphérique évoqué en des termes comparables, la nostalgie est commune à *Fervor de Buenos Aires* et *Los planetas*, de même que la nécessité d'écrire – geste d'écriture que le narrateur met d'ailleurs en scène par des incises métatextuelles : « Nadie imaginaba que al cabo de los años estas caminatas terminarían así, adoptando la forma de palabras puestas sobre papel » (p. 177).

⁵⁷ Jorge Luis BORGES, « Arrabal » (*Fervor de Buenos Aires*), *Obras completas, vol. 1, op. cit.*, p. 35.

⁵⁸ Beatriz Sarlo explique ainsi que « Cuando Borges regresa de España, en 1921, Buenos Aires entraba en una década de cambios vertiginosos: la ciudad de la infancia coincidía sólo en parte con la que se estaba construyendo. Borges llega a una ciudad que debe recuperar (como él lo dijo entonces), después de siete años de ausencia: recuperar, en una Buenos Aires transformada, a la ciudad de sus recuerdos y también recuperar esos recuerdos frente a un modelo que estaba cambiando. Borges debía recordar lo olvidado de Buenos Aires en un momento en que eso olvidado comenzaba a desaparecer materialmente. Esta experiencia encuentra su tono poético: la nostalgia de *Fervor de Buenos Aires*. ». Beatriz SARLO, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, p. 25-26.

Si cet écho borgésien se manifeste essentiellement dans *Cinco* et *Los planetas*, une évocation fugace de la banlieue par Barroso dans *El aire* rappelle aussi étrangement les topoï forgés par le jeune poète de Palermo :

Ahora esos recuerdos del suburbio: el overo rosado, los aromas a las flores silvestres de las zanjas y jardines, el gran baldío amurallado y la perspectiva de casas pequeñas y encaladas (p. 128)

Nous aurons l'occasion plus avant d'étudier de façon détaillée le deuxième roman de Chejfec, *Moral*, mais remarquons dès à présent qu'une place importante y est également accordée à l'environnement du quartier suburbain dans lequel habite et écrit le personnage du livre, un dénommé Samich, comme dans la nouvelle « El testigo » – nous reviendrons sur cette récurrence onomastique. Derrière la figure de ce poète mineur se dessine discrètement celle du Borges des débuts, qui trouve dans l'environnement suburbain une matière poétique originale et le terrain propice à son ethos de « témoin esthétique » du monde. Le temps, l'air et la lumière particuliers aux faubourgs et dont Borges fait l'éloge, par exemple dans le poème « Calle con almacén rosado » (inclus dans *Luna de enfrente*)⁵⁹, sont ainsi les mêmes qui « captivent » et inspirent Samich :

Aquella comunidad barrial del Conurbano, esa galería de rasgos, reglas e individuos que era el barrio, resultaba el entorno del cual Samich se rodearía para fructificar allí su trabajo de poeta; el tiempo suburbano, el aire y aquella luz que contenía ya los elementos que más adelante lo cautivarían, habrían de catalizar la diversidad y resolver las tribulaciones del testigo estético que había en Samich. (*Moral*, p. 105-106)

Enfin, ce spectre borgésien dans les pas duquel semble marcher Samich se double de la figure d'Evaristo Carriego, poète populaire auquel Borges rend hommage en 1930 dans son livre éponyme et qui sut le premier dévoiler selon lui les ressources qu'offraient en littérature les faubourgs miséreux de la capitale argentine, et notamment le Palermo de sa jeunesse. Le personnage de Samich réactive donc ce *topos* du poète excentré – tant dans

⁵⁹ « Ya la luz raya el aire. / Mis años recorrieron los caminos de la tierra y del agua / y sólo a vos te siento, calle dura y rosada. / Pienso si tus paredes concibieron la aurora, / almacén que en la punta de la noche eres claro. / Pienso y se me hace voz ante las casas / la confesión de mi pobreza: / no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra, / pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires / y yo forjo los versos de mi vida y mi muerte con esa luz de calle. / Calle grande y sufrida, / eres la única música de que sabe mi vida. » Jorge Luis BORGES, « Calle con almacén rosado » (*Luna de enfrente*), *Obras completas, vol. 1, op. cit.*, p. 57.

l'espace urbain que dans l'institution littéraire – qui chante la splendeur et la misère des rues ignorées des écrivains hégémoniques qui, tournés dans l'autre sens, regardent vers l'Europe.

Reprographie de la pampa

Un autre hypotexte présent chez Chejfec, cette fois-ci plus net et restreint à une seule œuvre du corpus, consiste en l'essai à la fois psychologique et socio-historique d'Ezequiel Martínez Estrada intitulé *Radiografía de la pampa*, paru en 1933. D'abord poète, marqué par le modernisme de Lugones et le symbolisme français, Martínez Estrada se tourne à partir de cet ouvrage vers le genre de l'essai pour questionner l'histoire nationale de son pays. Si le titre peut suggérer une étude du paysage argentin, la pampa est moins considérée par l'auteur en tant qu'espace géographique que comme métonymie et symbole du territoire national. Comme le laisse penser toutefois le terme de « radiographie », il s'agit de passer outre les apparences afin d'atteindre « las estructuras internas y (...) los mecanismos psíquicos, sociales y políticos que rigen los fenómenos exteriores. »⁶⁰ Comme le rappelle le critique David William Foster, la métaphore clinique du titre signale aussi que le texte de Martínez Estrada se situe dans la veine d'un ensemble d'écrits de cette même époque qui entreprennent de diagnostiquer les symptômes des divers peuples latino-américains par le biais d'une analyse pseudo-psychiatrique qui fait de l'histoire sociale, politique et culturelle son objet. Grandement influencé par les œuvres de Carl Gustav Jung et Sigmund Freud, qu'il cite dans son ouvrage – en particulier *Totem et Tabou*, qui le convainc de l'applicabilité de la méthode psychanalytique au plan « des faits sociaux et mythiques »⁶¹ –, l'essayiste a pour but d'établir une sorte de psychanalyse de l'Argentine et surtout, par ce biais, de dénoncer l'édification multiséculaire de ce qu'il considère comme une vaste fiction

⁶⁰ Leo POLLMANN, « Génesis e intención de *Radiografía de la pampa* », Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa*, *op. cit.*, p. 451.

⁶¹ « La lectura de sus obras [de Freud], particularmente *Totem y tabú*, que hice cuidadosamente años antes de 1930, me había dado la certeza de que los mecanismos estudiados por él en la psicología de profundidad podían proyectarse al plano horizontal de los hechos sociales y míticos, y a sus fenómenos. Las claves de su método: interpretación de los sueños, censuras, sublimaciones, inhibiciones, olvidos y errores, transferencias, tabúes y noas, etc., podían aplicarse lícitamente a las grandes civilizaciones como a las culturas ágrafas. ». Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, « Sobre *Radiografía de la pampa* (preguntas y respuestas) », *Leer y escribir*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 134.

nationale, une macrostructure faite de mythes qui, passant pour des vérités socio-culturelles – et à ce titre Foster rapproche, *mutatis mutandis*, l'essai argentin du travail de décryptage du « mythologue » Roland Barthes –, camouflent tant bien que mal la banqueroute culturelle et spirituelle dans laquelle l'Argentine n'a pas cessé de vivre depuis ses origines⁶². L'auteur entame ainsi son étude par le temps de la conquête de la région *rioplatense* et de la pampa, dont la découverte est marquée par une profonde désillusion. En effet, les premiers Européens à s'y aventurer ne trouvent là ni métaux précieux ni cités merveilleuses, ni n'atteignent les portes de la mythique ville de Trapalanda, aussi appelée « Ville des Césars », et hypothétiquement située à l'extrême Sud du continent. Ils ne trouvent à la place que les étendues désertes de la pampa, devenant ainsi les « señores de la nada »⁶³, contraints de partir de zéro, là où le projet militaire était de s'approprier les richesses d'une civilisation déjà existante et de la gouverner : « Estaba vencido [el Conquistador]. No tenía que conquistar sino que poblar; no tenía que recoger sino que sembrar; no iba a entrar al gobierno de su ínsula sino a trabajar y a padecer. »⁶⁴ Selon Martínez Estrada, c'est à partir de cet imaginaire colonial déçu que va s'ériger jusqu'au début du XX^e siècle, un ensemble de « pseudo-structures », qui prennent la forme d'institutions, de valeurs, de mythes ou de figures, dont l'auteur cherche à démontrer la précarité et l'incapacité à masquer les profondes schizes argentines : le désir d'indépendance (« la voluntad de no ser Europa »⁶⁵) contre l'indéniable origine européenne ; les valeurs exportées qui constituent selon Sarmiento la « Civilisation » contre la « barbarie » autochtone – « la peur », objet d'un chapitre entier, a été selon lui érigée en système politique par Rosas puis d'autres caudillos, avec la Mazorca comme figure emblématique – ; la Trapalanda rêvée contre l'histoire réellement vécue – une histoire majoritairement militaire, celle d'un peuple sans passé et en marge du monde, l'histoire enfin d'une fuite en avant (« Nuestro futuro está compuesto por la fuga desde el pasado »⁶⁶). Martínez Estrada consacre par ailleurs un chapitre entier à la ville de Buenos Aires, qui constitue pour lui, et ce depuis 1880, l'ennemi intérieur

⁶² David William FOSTER, « Hacia una lectura desconstructivista de *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°41, 1983, p. 82-85.

⁶³ Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 224.

(« nuestra enemiga en casa »⁶⁷) dans la mesure où sa domination en tant que capitale et centre hégémonique a signé l'échec de tout le reste du pays. S'étant développée de façon centripète et non centrifuge – en ce qu'elle a englobé les communes avoisinantes et a été peuplée par des groupes émigrés de la pampa, ou en tout cas par une incurable mentalité provinciale, présente par exemple chez le *compadre* ou le *guarango* –, la capitale est devenue cette « tête de Goliath » coupée de son corps géant – selon le titre de l'essai suivant de Martínez Estrada, daté de 1940, où il prolonge ses réflexions sur la ville – et, par le même processus, le symptôme d'une « maladie cachée – sociale, culturelle, civique et politique »⁶⁸. Le sous-chapitre intitulé « Pampa y techos » nous intéresse particulièrement ici. L'essayiste y postule que Buenos Aires, bien loin des modèles urbains emblématiques tels que New York ou Londres, n'est autre qu'un vaste conglomérat issu de cette même pampa dont elle cherche à se distinguer. Aussi plate que les étendues sauvages qui l'entourent, composée de maisons basses aux toits horizontaux, elle est indéfectiblement le reflet urbain et donc artificiel du « llano » :

Ciudad amplia y chata; pampa. Pampa de casas bajas, de población extendida. (...) Londres y Nueva York son metrópolis simbólicas de dos islas; Buenos Aires ha sido engendrada, concebida, superfetada por el llano. Superficie: ésa es la palabra emblema. Superficie es la misma ciudad, que carece de tercera dimensión. (...) Nueva York es todo frente, Buenos Aires es todo techos.⁶⁹

De l'image de la métropole « plate » à l'idée de la cité dénuée de profondeur et d'esprit – de la surface à la superficialité, en somme –, il n'y a qu'un pas que franchit allègrement Martínez Estrada quand il affirme que Buenos Aires n'est qu'« urbis » et non « civitas », c'est-à-dire simple agglomération et non ville véritable, pourvue d'une identité et d'un esprit propres : « Una ciudad no es tal hasta que existen los ciudadanos como unidad. *Urbis y Civitas*. Un banco coralino de casas no es una ciudad. »⁷⁰ Au contraire des formes irrégulières des plans urbains et des habitations du Sud de l'Europe, le plan en damier de Buenos Aires relève précisément de la logique de la plaine et reflète ce manque de subtilité

⁶⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁸ Peter G. EARLE, « *Radiografía de la pampa: los temas* », Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa, op. cit.*, p. 463.

⁶⁹ Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa, op. cit.*, p. 146.

⁷⁰ *Ibid.*

et d'esprit : « La forma del tablero es correlativa de la llanura y del hombre sin complicaciones espirituales. »⁷¹ De ce fait, les avenues s'étirent démesurément (« La calle Rivadavia, larga como un telescopio »⁷²) et le regard du *porteño* ne diffère pas dès lors de l'attitude de guet vers l'horizon qui est propre au gaucho ou à l'homme des plaines ; point de regard proprement *urbain* – ici au sens figuré de *civil*, et par conséquent de *civilisé* –, mais une scrutation rurale voire sauvage, à l'affût des dangers : « Son calles para ver a lo lejos, hasta el horizonte, para otear peligros; no para ver frentes, arquitectura, rostros. »⁷³

C'est précisément avec cette représentation fataliste de la capitale comme « pampa urbaine » que va jouer Sergio Chejfec. Rappelons que l'auteur admet volontiers le procédé hypertextuel présent dans *El aire* : la réécriture de Martínez Estrada prend, selon ses dires, la forme d'un hommage en même temps que d'un jeu, dans lequel la référence au texte premier ne devrait pas être explicite, sous peine d'en gâcher l'intérêt et l'attrait :

En el caso de *El aire*, se trata de un tributo, no tan oculto, a esas tesis de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*. Hay novelas en las que me gusta jugar con elementos de ideas prestadas, naturalmente sin mencionar las fuentes, porque si no perdería la gracia. Pero tampoco me gusta obedecerlas completamente. Entonces para mí son tópicos, en el buen sentido de la palabra, que me ayudan a proponer las novelas no como si fueran solamente historias sino también postulaciones entre políticas y narrativas.⁷⁴

S'il y a certes hommage, il n'y a pas pour autant imitation, « obéissance » complète : la libre adaptation est donc possible, à partir de ce qui intéresse ici Chejfec dans *Radiografía* : la vision de la ville-pampa comme « *topos* », c'est-à-dire comme lieu commun qui a fait date dans l'histoire des représentations nationales et qui est devenu un modèle revisitable, employable à sa guise. En quoi consiste, dès lors, ce geste de réappropriation de *Radiografía de la pampa* qu'effectue Sergio Chejfec dans *El aire* ?

Tout d'abord, Chejfec reprend le ton acerbe de Martínez Estrada et sa vision très pessimiste à l'égard de la capitale argentine. Évoquant la langueur qui caractérise les habitants des nouveaux bidonvilles construits sur les toits, il l'explique par « la indiferencia

⁷¹ *Ibid.*, p. 147.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Extrait de l'entretien en annexe.

generalizada y una geografía tan desconsoladora como la planicie bonaerense » (p. 139-140), faisant écho à la conception telluriste présente dans *Radiografía de la pampa*, selon laquelle les forces profondes de la nature, et notamment celles de la matière terrestre – sur lesquelles s’attarde Martínez Estrada dans le chapitre « Las fuerzas telúricas » – influent inévitablement sur les humeurs et les comportements humains⁷⁵. Ailleurs, Chejfec réemploie l’idée de ville plate et la logique telluriste à propos de l’humidité omniprésente et de la menace constante de l’inondation, la nature exerçant sa « domination » sur la « volonté » de l’habitant :

La tierra plana y hundida de la pampa llegaba hasta el agua, así como el agua había cubierto semejante superficie merced a la chatura del terreno; y las casas, edificios y construcciones en general sobresalían por sobre ese mar apacible. Así, la ciudad flotaba como si fuera de aire, sobre la repetida llanura, amenazada por el agua y a merced de los dos océanos por los que estaba sitiada, uno líquido y el otro sólido. Como decían los periódicos casi todos los días, resultaba evidente la superioridad de esa naturaleza sobre el habitante, y por lo tanto también la dominación ejercida por las fuerzas ambientales sobre la voluntad (p. 126)

Par ailleurs, Chejfec a explicité dans un entretien de 1999 ce rapport d’intertextualité entre les deux livres en évoquant des « phrases » de Martínez Estrada reprises dans *El aire* de façon quelque peu souterraine : « Poner algunas frases de Martínez Estrada fue para mi una especie de homenaje, de invocación; algo entre religioso y clandestino, como toda cita. »⁷⁶ Un mot en particulier semble hérité de Martínez Estrada : il s’agit de l’adjectif « ominoso ». Parmi les nombreux *leitmotive* syntaxiques que l’on détecte dans *El aire* – et sur lesquels nous reviendrons – figure la mention, de la part de Barroso, de Buenos Aires comme d’une ville « ominosa », par exemple : « El aire era limpio (...). La gente aparentaba caminar aliviada. Y sin embargo, murmuró, Buenos Aires seguía siendo una ciudad ominosa » (p. 39), ou bien : « Mirando el cielo (...), Barroso comentó para sí que Buenos Aires seguía

⁷⁵ Ce type de déterminisme est fréquent au XIX^e siècle. Jens Andermann précise que *Radiografía de la pampa* a été écrit sous l’influence de la sociologie tellurique, en vogue à l’époque de Martínez Estrada, et dont les principaux fers de lance sont entre autres le philosophe allemand Hermann von Keyserling, auteur en 1931 des *Méditations sud-américaines*, ou bien l’écrivain nord-américain Waldo Frank, qui publie la même année *South of us* (traduit en espagnol sous le titre *América Hispana*). Voir Jens ANDERMANN, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 184.

⁷⁶ Edgardo H. BERG, Nancy P. FERNÁNDEZ, « Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec, 15/9/98) », art. cit., p. 328.

siendo una ciudad ominosa » (p. 125). Signifiant « azaroso, de mal agüero, abominable »⁷⁷, l'adjectif, peu usité en espagnol et appartenant à un registre soutenu – la Real Academia le considère comme « culto » –, provoque un certain effet de dissonance par rapport au reste du texte, rédigé dans un espagnol plus courant, effet renforcé par sa répétition à divers endroits du roman. Son usage par Chejfec peut trouver son origine dans la lecture de Martínez Estrada, qui n'est quant à lui guère avare de « cultismos ». Le mot apparaît en effet dans *Radiografía* – par exemple pour qualifier cette *abominable* réalité argentine que l'on tente de maquiller par les fictions nationales⁷⁸ – et son emploi est suffisamment saillant pour être inséré dans le glossaire de l'édition critique. Selon Liliana Weinberg, « ominoso » est en effet un mot-clé de la cosmovision de Martínez Estrada, basée sur les notions de mal, d'erreur et de chute, et que la critique appelle « lo real-ominoso », en opposition au « real-maravilloso » théorisé par Alejo Carpentier⁷⁹.

De plus, Chejfec pousse à son paroxysme l'idée de Martínez Estrada, puisqu'il imagine la réalisation concrète de cette entrée de la pampa dans les quartiers périphériques de la ville. On peut observer dans cette citation donnée *in extenso*, comment la métaphore de la ville-pampa devient peu à peu réalité, sous le regard interloqué de Barroso :

Si desde un principio Barroso había advertido el disimulado y lento trastorno del idioma, recién ahora advertía que la ciudad había estado cambiando sin que se diera cuenta. En algún momento, bastante tiempo atrás, se habían organizado en indefinida sucesión manzanas y manzanas de ruinas (...). Después de las demoliciones, los escombros se desvanecían de inmediato o si no, al contrario, de manera automática se integraban a la nueva naturaleza circundante. Esos baldíos imprecisos, mezcla de vestigios y ruinas actuales, revelaban la intromisión del campo en la ciudad, que así parecía rendir un doloroso tributo a su condición originaria. Consistía en una regresión perfecta, había leído Barroso en algún lado: la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad, y nada se

⁷⁷ Nous reprenons ici la définition donnée dans le glossaire de l'édition critique de l'ouvrage : *Radiografía de la pampa, op. cit.*, p. 298. Remarquons que l'adjectif « ominoso », en concurrence avec « siniestro », a pu être choisi pour traduire le mot allemand « Unheimlich » : son usage n'est donc pas anodin pour qualifier une ville à la fois familière et devenue étrange aux yeux de Barroso.

⁷⁸ « La realidad comenzaba a inspirar horror y se prefería desfigurarla bajo aquellos atavíos indecentes. Pero la realidad iba haciendo su camino a pesar de los desvaríos de la imaginación. Pudo con justicia llamarse “creaciones fantásticas de imaginaciones enfermas de miedo”, a esos disfraces espléndidos con que se quería cubrir la realidad ominosa. » Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa, op. cit.*, p. 215.

⁷⁹ Liliana WEINBERG DE MAGIS, « La narrativa de Ezequiel Martínez Estrada: liebre por gato », Rose CORRAL (ed.), *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 175-186. Voir aussi, de la même auteure : « Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal », Noé JITRIK (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 403-435.

hacía con los descampados que de un día para otro brigadas de topadoras despejaban: se pampeanizaban instantáneamente. (...) De manera literal, el campo avanzaba sobre Buenos Aires. (p. 159)

Ainsi les zones marginales de la ville, tombant en ruines, se transforment-elles peu à peu en terrains vagues, eux-mêmes reconquis par la nature sauvage. Concrétisant par la narration et « de façon littérale » la métaphore poétique et hyperbolique de Martínez Estrada, Sergio Chejfec fait revenir Buenos Aires au stade de ce que l'essayiste considèrerait comme sa véritable nature : la pampa. Beatriz Sarlo, dans son article intitulé « Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec », voit toutefois dans le phénomène qu'imagine Chejfec une inversion du diagnostic donné par Martínez Estrada, dans la mesure où ce dernier constatait un accroissement accéléré de la métropole, tandis que la ville future dans laquelle habite Barroso se vide peu à peu de ses habitants :

Sobre el borde del fin de siglo, Buenos Aires, por primera vez, aparece en la ficción no como una ciudad llena, o una ciudad que se está colmando, sino como una ciudad que se vacía. Martínez Estrada había visto a Buenos Aires en proceso de *llenado*: por superposición, por agregado, por metástasis, la ciudad se estaba completando dentro de su perímetro y expulsando a la llanura hacia un afuera cada vez más lejano. Sesenta años después, Chejfec imagina una ciudad marcada por el movimiento inverso: el campo entra en la ciudad⁸⁰

En effet, le tissu urbain non seulement s'effiloche et cède du terrain à l'espace rural mais il se vide également de ses habitants : Chejfec évoque, à la toute fin du livre, un véritable « exode » des populations de la capitale vers l'intérieur : « los sucesivos contingentes de pobladores que, cansados de asentarse y fracasar en uno u otro sitio sucesivamente, acababan dispersándose por el campo (...) con la intención de escapar del oprobio, de la ominosa hostilidad de la ciudad. » (p. 187) Tandis que Barroso agonise dans une ville désertée par Benavente et qu'il ne reconnaît plus, des foules entières s'éloignent d'une métropole qui ne promet plus rien à ses habitants sinon l'opprobre. Contrairement à l'époque de Martínez Estrada, où la capitale se développe en phagocytant les communes voisines et en attirant toutes sortes de populations venues de l'intérieur des terres, et où l'identité *porteña* se construit dans une certaine mesure – mais cela n'est qu'apparence, nous dit l'essayiste – sur un déni de l'identité rurale et *gauchesca* du reste du pays, dans *El aire*,

⁸⁰ Beatriz SARLO, « Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec », *Escritos sobre literatura argentina*, op. cit., p. 396.

c'est l'inverse qui se produit. On assiste à un mouvement centrifuge, ainsi qu'à une revalorisation du passé rural et agricole de l'Argentine chez les citadins (« a lo ancho de toda la ciudad gravitaba en el aire un virtuoso sentimiento rural », p. 167) mais aussi, de façon plus étonnante, sous la forme d'une sorte de propagande dans les journaux, par laquelle Chejfec reprend de façon biaisée les discours nationalistes du début du XX^e siècle – où l'idéalisation de la vie rurale traditionnelle, notamment chez Leopoldo Lugones, va de pair avec une méfiance croissante vis-à-vis des nouvelles populations urbaines d'immigrants pauvres venus d'Europe :

En los periódicos aparecían desde hacía tiempo leyendas de culto campero (...); una difundida y torpe, casi nacionalista, decía “El aire del campo es sano y nuestro no por saludable sino por nuestro”. Había otras un poco explícitas: “Quien adora el campo es el único que merece llamarse argentino”. (p. 166)

Comme nous l'avons proposé précédemment, *El aire*, paru en 1992, peut être lu comme une fable cryptée sur les premières heures de l'ère néolibérale argentine. On le sait, la politique de privatisation intensive et d'allègement drastique du secteur public entreprise par Carlos Menem dès le début de son mandat en 1989 va creuser de profondes inégalités au sein de la société argentine, qui se manifesteront peu de temps après sur le plan urbanistique à Buenos Aires. Les années 1990 sont celles d'un boom immobilier dans la capitale, où la densification de l'habitat se produit parallèlement à une double ghettoïsation, c'est-à-dire à l'apparition de deux types d'enclaves urbaines, situées l'une et l'autre aux antipodes de l'échelle sociale : les enclaves de luxe d'un côté, souvent appelées *countries*, et de l'autre les bidonvilles, ou *villas miseria*. Tandis que s'accroissent les contrastes entre les habitats respectifs des nouveaux riches et des nouveaux pauvres qui se concentrent dans la mégalopole et ses alentours, la ville s'étend également à la verticale. En effet, l'époque est aussi marquée par la construction de nombreux gratte-ciels, notamment à Palermo. Si l'on en croit l'historien Leonel Contreras,

A fines de los 80 Buenos Aires estaba en deuda con la arquitectura internacional, por lo menos en lo que tenía que ver con la altura de los edificios. Los primeros años de la

década de 1990, sin embargo, sorprenderían por la emergencia de una cantidad impresionante de edificios con una altura hasta ese momento inusitada.⁸¹

Ainsi, à une époque où Buenos Aires, avec l'édification de gratte-ciels dignes de ceux de l'Amérique du Nord, tente de contredire cette condition rurale pointée du doigt par Martínez Estrada et de conjurer cette platitude *pampera* qui constitue sa nature même, Chejfec imagine dans *El aire* une revanche de la pampa, une sorte de « retour du refoulé » urbain depuis la périphérie. Il complète alors cette fantaisiste conjecture urbanistique d'une tonalité satirique et, on l'a dit, dystopique en plaçant dans les hauteurs de la ville non pas les appartements chics des nouveaux riches, comme c'est le cas dans la réalité, mais les bidonvilles des récents exclus de la société ménémiste. Il transforme ces constructions verticales qui s'exhibent en des logements de misère qui se cachent – comme l'exprime le titre de l'article que lit Barroso dans le journal : « Ciudades elevadas y ocultas » (p. 63). Ce phénomène de « turgurización de las azoteas » peut ainsi être lu comme une allusion, sur le mode anticipatoire, à la prolifération, caractéristique de l'époque d'écriture de *El aire*, des logis indigents qui trouvent place dans les derniers interstices du bâti urbain.

En définitive, le geste littéraire de Chejfec vis-à-vis de *Radiografía de la pampa* est de nature transgénérique – puisque l'on passe d'un hypotexte essayistique à un hypertexte romanesque – et consiste à faire passer un postulat d'ordre géographique et culturel condensé en une image poétique – celle de la ville-pampa – à l'état de phénomène fictif proche du registre fantastique – une « rémission de la ville » (p. 159), reconquise par la nature en un temps très bref. Tandis que pour l'image paradoxale de la ville rurale Chejfec prend Martínez Estrada au mot et fait entrer tout bonnement la nature dans les marges urbaines, il prend le contrepied de la figure de la ville-surface lorsqu'il fait croître sa Buenos Aires future vers les hauteurs. Mais outre ce jeu de concordance et de discordance avec la ville représentée par Martínez Estrada et la ville réelle des années 1990, quel peut être le sens d'une telle reprise des thèses de *Radiografía de la pampa*, près de soixante ans plus tard ? Si l'on admet avec Gérard Genette que le procédé d'hypertextualité relève d'une

⁸¹ Leonel CONTRERAS, *Rascacielos porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires (1580-2005)*, Temas de patrimonio cultural, n°15, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 175.

pratique de recyclage qui incite à « faire du neuf avec du vieux »⁸² et qui a pour elle « ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens »⁸³, dans quel circuit de sens Chejfec réintègre-t-il l'essai de 1933 et, par extension, la pensée désenchantée de son auteur ?

Nous avons vu que les œuvres littéraires dont s'inspire librement Chejfec pour figurer la ville et ses marges appartiennent à une ère historique relativement restreinte, qui court du milieu des années 1920 – pour les premiers poèmes de Borges – jusqu'au début des années 1930 – pour *Radiografía de la pampa*. Parmi les écrits de cette période dans lesquels va puiser Chejfec pour construire son imaginaire urbain, il conviendrait au passage d'ajouter ceux des écrivains qui, à la même époque, gravitent autour de la maison d'édition Claridad, dans le quartier de Boedo. En effet, la surprésence de parias et de marginaux urbains chez Chejfec n'est pas sans faire penser à une résurgence – non plus cette fois sous la forme rigoureusement détectable d'hypotextes, mais de manière bien plus diffuse, en tant qu'héritage thématique – des motifs chers à Elías Castelnuovo ou Roberto Arlt, ou encore au poète Raúl González Tuñón, si l'on pense au choix du « baldío », ce terrain vague de la banlieue *porteña*, comme paysage de prédilection⁸⁴. C'est d'ailleurs ce que souligne Sylvia Saïtta dans son article « La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte » lorsqu'elle réunit dans un même corpus *El aire* de Chejfec, des articles de Roberto Arlt et les *Vidas proletarias* de Castelnuovo⁸⁵. Cette concentration temporelle des hypotextes

⁸² Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 451.

⁸³ *Ibid.*, p. 453.

⁸⁴ Mentionnons à titre d'exemple le très beau poème de Raúl González Tuñón « Blues de los baldíos », où la voix poétique est celle d'un homme qui se remémore son enfance passée à jouer dans les terrains vagues en périphérie de la grande ville (position marginale que souligne la répétition incessante du vers « A la orilla ») et où il est aussi question d'« influence tellurique », comme chez Martínez Estrada : « Sólo allí los chiquillos recogíamos la influencia telúrica./A la orilla/pasaba la ciudad como un circo./Canto el fervor oculto de los baldíos, su clima universal, su geográfica síntesis, el hilo de agua, los montículos, el musgo y los gatos flacos y los papeles inútiles y los ruidos y los ruidos. » Raúl GONZÁLEZ TUÑÓN, « Blues de los baldíos » *Todos bailan*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987, p. 50.

⁸⁵ Sylvia SAÏTTA, « La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte », *Revista Nuestra América*, [en ligne] n°2, août-décembre 2006, p. 89-102, consulté en août 2016. URL : <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf>

Edgardo Berg a également été sensible à cette filiation thématique avec le groupe de Boedo, mais il souligne ce qui distingue Chejfec du réalisme social des années 1920-1930 : « si bien, Chejfec retoma ciertas escenas y núcleos comunes a la trama propia de ciertas poéticas sesentistas, cercanas por momentos a cierta estética del miserabilismo social de Boedo – sobre todo presente en la poética de Elías Castelnuovo –, la novela se

et autres possibles sources d'influences de Chejfec nous amène à nous interroger sur la teneur politique de ce début de décennie 1930. Si l'on sait à présent que *El aire* est un roman profondément ancré dans son époque de parution, en ce sens qu'il ne cesse de la désigner indirectement, remarquons que cela n'est pas moins vrai en ce qui concerne *Radiografía de la pampa* : l'essai est en grande partie le fruit de son époque troublée, puisqu'il apparaît au début de ce que José Luis Torres a appelé plus tard la « Década infame »⁸⁶.

La crise économique de 1929 frappe de plein fouet l'Argentine, dont 80% des recettes proviennent à l'époque du commerce extérieur. Cette fragilisation de l'économie et ses conséquences directes sur les conditions de vie de la population surviennent dans un contexte politique très tendu, puisque la stabilité du gouvernement radical d'Hipólito Yrigoyen – issu de la Unión Cívica Radical – est depuis quelques années déjà malmenée par un mouvement nationaliste grandissant, notamment au sein de l'armée, par des groupes d'extrême-droite – comme la Liga Patriótica – mais aussi de grands journaux tels que *La Prensa* ou *Crítica*. En août 1930, au cœur de la crise de légitimité du pouvoir *yrigoyenista*, il est de notoriété publique que se prépare un coup d'État, qui sera finalement mené à bien le 6 septembre par le général José Félix Uriburu, nouveau président *de facto* du pays. Dès lors, la politique argentine sera marquée, et ce pendant de nombreuses années, par une privation des libertés démocratiques, une pratique récurrente de la fraude électorale et une répression incessante des opposants politiques. C'est le putsch du GOU (Grupo de Oficiales Unidos), dont fait partie Perón, qui renverse en 1943 le gouvernement de Ramón Castillo et met fin à cette « décennie infâme ». Sur le plan économique, la période est marquée par les politiques protectionnistes en Europe, en réaction à la Grande Dépression ; l'Argentine entreprend alors d'accélérer son développement industriel et de pallier au mieux les importations par une production nationale. C'est aussi dans les années 1930 que s'impose

desarrolla sobre el contexto de la disolución o desintegración histórica del realismo social. La novela [*Boca de lobo*] vuelve sobre una problemática propia de esa época: las relaciones de dominación, la alienación producto de la división del trabajo, la relación enajenante entre el trabajador y la máquina de trabajo, la relación entre trabajador y su producto de trabajo. Sin embargo, no hay en *Boca de lobo* marcas referenciales precisas ». Edgardo H. BERG, « Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec) », *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, n°15, 2003, pp 87-107.

⁸⁶ José Luis TORRES, *La década infame*, Buenos Aires, Editorial de Formación Patria, 1945.

la domination néo-coloniale des États-Unis et que se renforce encore davantage celle de l'Angleterre : la signature en 1933 du pacte Roca-Runciman fera dire au député Lisandro de la Torre que le pays fait désormais partie de l'Empire britannique, et c'est sous la houlette d'Otto Niemeyer, directeur de la Banque d'Angleterre, que sera créée en 1935 la Banque Centrale de la République argentine.

« Libro apocalíptico en correlación a una coyuntura de catástrofe »⁸⁷, *Radiografía de la pampa* a donc été écrit et publié au milieu de la tourmente politique, et à l'orée d'une période qui allait mettre à sac les idéaux démocratiques, satisfaire les intérêts impérialistes étrangers et confirmer le pouvoir de l'oligarchie des grands propriétaires terriens. Si l'on en croit Jens Andermann dans son essai *Mapas de poder*, Ezequiel Martínez Estrada incarne véritablement dans les lettres argentines l'homme de la crise. Après ses débuts comme poète dans le sillage de Lugones et à partir de 1930, il fait partie des écrivains qui, comme Raúl Scalabrini Ortiz, Eduardo Mallea ou le Borges d'*Evaristo Carriego*, remettent en question l'identité argentine à un moment où les structures traditionnelles de la société *criolla* semblent s'être définitivement effacées⁸⁸. Mais il représente surtout l'homme des illusions perdues ou, selon les mots d'Ismael Viñas, « el momento en que se empieza a dejar de ver a la Argentina como una alegoría de futuro optimista y fácil. »⁸⁹ Son adieu à la poésie au début de la décennie 1930 est sans doute une manière de rompre avec son ancien maître Lugones, qui, favorable au coup d'État d'Uriburu, va jusqu'à rédiger sa proclamation révolutionnaire. Mais s'il opte pour l'essai c'est aussi et surtout parce que c'est le genre qui va lui permettre de développer ses réflexions sur la réalité argentine et de les inscrire pleinement dans le champ du débat intellectuel⁹⁰. Or ces dernières sont, on le sait, particulièrement amères.

Mais il y a plus : lorsque l'auteur de *Titeres de pies ligeros* dit voir en son époque un temps d'affaiblissement de la culture et des valeurs morales correspondant à un essor du

⁸⁷ David VIÑAS, « Martínez Estrada, de *Radiografía de la pampa* hacia el Caribe », Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa*, op. cit., p. 413.

⁸⁸ Jens ANDERMANN, *Mapas de poder*, op. cit., p. 184.

⁸⁹ Ismael VIÑAS, « Reflexiones sobre Martínez Estrada », David VIÑAS, Ismael VIÑAS, Juan José SEBRELI et al., *Contorno. Selección*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 21.

⁹⁰ Liliana WEINBERG DE MAGIS, « *Radiografía de la pampa* en clave paradójica », Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa*, op. cit., p. 478.

capitalisme international, son constat sonne comme une anticipation de la période ménémiste des années 1990, au sein de laquelle la place de culture sera, du point de vue institutionnel, de plus en plus négligée, et qui ouvrira grand la porte aux capitaux étrangers, cette fois au sein d'une économie néolibérale hautement financiarisée :

El nivel contemporáneo de lo que debemos de entender por estado intelectual y moral, ha descendido en una curva tan pronunciada como la que se eleva en las tablas de la producción y de los valores materiales. Con la diferencia de que el diagrama ascendente corresponde al tráfico del comercio internacional, y el descendente al rendimiento de lo argentino propiamente dicho. Cuanto mayor ha sido el crecimiento de lo que corresponde a la historia del dominio – político o capitalista – de Europa en América, lo intelectual, poético y emocional ha disminuido.⁹¹

Bien que Chejfec ne fasse pas directement allusion au pouvoir politique en Argentine à son époque, ajoutons que c'est aussi une certaine idée de la « barbarie » *sarmientina* – que Martínez Estrada analyse et déplore longuement dans son essai – qui refait surface à l'orée des années 1990 : sur le plan symbolique, il n'est guère difficile de constater la résurgence de la figure du *caudillo* en la personne charismatique de Carlos Menem, arborant les rouflaquettes et parfois le poncho du légendaire et comme lui *riojano* Juan Facundo Quiroga, et qui, n'étant pas à un paradoxe près, revendique ouvertement l'héritage de Juan Manuel Rosas, quelquefois de façon tonitruante, comme lorsqu'il inaugure sa statue équestre en 1999 dans le quartier de Palermo.

Par ce bref parallèle entre années trente et quatre-vingt dix, nous entendons proposer que c'est là un possible « circuit de sens » dans lequel Chejfec relance l'essai de 1933 : la pensée de la crise sociale et politique. C'est que sans doute certains pans du vaste tableau de la débâcle que dépeint *Radiografía de la pampa* auront semblé très actuels à un lecteur du début de la décennie 1990. Au-delà du simple intérêt ou de l'affection que peut porter Chejfec au livre et à son auteur, c'est peut-être l'un des enjeux de son geste d'hommage avoué que de rappeler au souvenir des Argentins de 1992 un texte capable d'éclairer leur époque. Tout se passe en fait comme si Chejfec inscrivait sa propre vision de la ville dans l'agenda apocalyptique prophétisé par Martínez Estrada : la ville imaginée dans *El aire* représenterait alors le dernier stade – un stade de « rémission » – de ce vulgaire « banco

⁹¹ Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa*, op. cit., p. 126.

coralino de casas » que constitue Buenos Aires et qui était de toute façon voué à redevenir poussière de la pampa. Sa monstrueuse tête s'étant vidée, le Goliath national en perd la mémoire : « con la remisión de la ciudad, el espacio, que era una categoría fundamental para la existencia de una memoria colectiva, se desvanecía » (p. 159).

El aire et *Radiografía de la pampa* s'affirment donc comme deux ouvrages-indices de leur temps où la ville qui y est décrite agit en quelque sorte comme le support métaphorique de l'époque. Chez Martínez Estrada, c'est la ville-surface, qui donne à voir le manque d'esprit et de profondeur de l'identité argentine, ou bien la ville-pampa, qui symbolise une société qui n'aurait pas su s'extraire complètement de l'ordre du sauvage pour se hisser vers la culture et la « civilisation ». Chez Chejfec, la ville qui s'émiette figure un corps social en phase de désagrégation, tandis que la pénétration de l'espace rural signifie peut-être le retour d'un temps de « barbarie » politique, mené tambour battant par le *caudillo* Carlos Menem.

C'est précisément cette idée du « roman comme symptôme de son temps » qu'élabore l'écrivain Juan Martini dans un article qu'il consacre à *Responso* de Saer, *El examen* de Cortázar et *La invención de Morel* de Bioy Casares. Son étude de *El examen*, roman achevé en 1950 mais publié pour la première fois de façon posthume en 1986, semble partager quelques traits avec *El aire*, puisqu'il s'agit aussi d'une errance dans une Buenos Aires devenue méconnaissable.⁹²

⁹² À la veille de passer un examen, de jeunes gens traversent une capitale plongée dans un épais brouillard et où surviennent d'inexplicables phénomènes : « *El examen*, fechada con insistencia desde sus primeras páginas hasta las últimas, transcurre en dos noches del invierno de 1950 en la ciudad de Buenos Aires. Pero hace calor, un calor persistente, agobiante y viscoso, y una niebla o humo – no se sabe – enrarece o dificulta la visión de todas las cosas. Cae además una lluvia que no parece tal sino una materia viscosa que tizna lo que toca, copos de hollín o de algo indiscernible, y pegajosas mariposas negras aletean ciegas y se enredan en el pelo... En el fondo de la niebla crecen resplandores rojizos que pueden atribuirse a incendios. (...) Sin embargo nadie sabe exactamente qué pasa, o por qué pasa lo que pasa. » Au milieu d'une ville qui se défigure peu à peu, les jeunes protagonistes passent sans comprendre, et décident de ne pas faire cas de ces menaçants dérèglements du réel, qui apparaissent comme les symptômes d'une époque malade. Certains de ces phénomènes, plus déchiffrables que d'autres – un rassemblement massif et absurde sur la Plaza de Mayo, par exemple – permettent de lire *El examen* comme une critique à peine masquée du pouvoir péroniste alors installé depuis cinq ans à la tête du pays – cette dimension critique explique d'ailleurs la publication très tardive du roman. Son titre prend dès lors un sens figuré puisqu'il ne désigne pas seulement l'examen universitaire que sont supposés passer les personnages mais suggère aussi que le texte est un examen – à comprendre également en son sens clinique – « de l'Argentine comme société en général, et de Buenos Aires en particulier. »⁹² Les villes de *El examen* et *El aire* ont ainsi en commun leur air devenu opaque et irrespirable et leur progressive dégradation, qui se manifeste notamment chez Cortázar par une infestation de champignons. Juan MARTINI, « La novela como

Dans sa préface à l'édition de 1986, l'auteur de *Rayuela* dit avoir eu peu d'éléments à inventer de cette « ciudad tomada »⁹³ pour écrire son livre car la réalité de la fin des années quarante suffisait à échafauder un cauchemardesque roman d'anticipation :

Escribí *El examen* a mediados de 1950, en un Buenos Aires donde la imaginación poco tenía que agregar a la historia para obtener los resultados que verá el lector. (...) En el fondo era demasiado fácil: el futuro argentino se obstina de tal manera en calcarse sobre el presente que los ejercicios de anticipación carecen de todo mérito.⁹⁴

Lorsque Cortázar évoque son travail d'écriture face à cette propension de l'Argentine à se montrer par avance dystopique, à anticiper dans le présent son propre futur abominable, il n'est pas loin de définir également le geste de Sergio Chejfec dans *El aire*, qui ne fait qu'accentuer et métamorphoser certains phénomènes sociaux déjà observables dans la Buenos Aires des années 1990 – par exemple : la ghettoïsation lisible derrière la « turgurización de las azoteas », les conséquences de l'hyperinflation derrière cette frénétique accumulation de bouteilles de verre, etc. En réalité, c'est le paysage urbain et social du Venezuela et de Caracas en particulier, où il est installé depuis peu lorsqu'il publie *El aire*, que Chejfec prend comme modèle. Il lui suffit ainsi de translater à Buenos Aires quelques uns des éléments sociaux remarqués à Caracas pour obtenir le paysage hybride du roman ; le déplacement spatial produit alors un déplacement temporel, dans la mesure où *El aire* peut être lu comme un roman de « science-fiction politique » ou d'anticipation dystopique :

estando allí [en Caracas], comencé a imaginar que en la realidad venezolana podían encontrarse las señales de la futura Argentina, cosa que en alguna medida, desde mi punto de vista, sucedió. Es decir, una sociedad con fuertes contrastes y diferencias, con la mitad de la población expulsada del consumo y de la ciudadanía. De pronto esa precarización y esa sociedad empobrecida y violenta con la que me había encontrado, me pareció que funcionaba como una suerte de ciencia ficción política que tenía a mano para dar forma a un discurso que me permitiera representar de manera oblicua y lateral la realidad argentina.⁹⁵

síntoma de su tiempo (Notas sobre *Responso* de Juan José Saer, *El examen* de Julio Cortázar y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares) », Sylvia IPARRAGUIRRE (coord.), *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2009, p. 85-95.

⁹³ Peter STANDISH, « *El examen* de Julio Cortázar : novela de transición », art. cit., p. 443.

⁹⁴ Cité par Juan MARTINI, « La novela como síntoma de su tiempo (Notas sobre *Responso* de Juan José Saer, *El examen* de Julio Cortázar y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares) », art. cit., p. 91.

⁹⁵ Mariano SISKIND, « Entrevista a Sergio Chejfec », dans *Hispanamérica*, n°100, University of Maryland, avril 2005, p. 44.

Dans *Ficciones del dinero*, Alejandra Laera relate d'ailleurs qu'au moment de la réédition du roman en 2008, plusieurs critiques y voient une sorte de prémonition de la crise économique de 2001 et de ses conséquences sociales, notamment le retour de pratiques telles que la collecte et le recyclage des ordures, le troc ou encore l'usage de bouteilles en verre consignées⁹⁶.

Radiografía de la pampa en 1933, *El aire* en 1992 : malgré la distance temporelle et les contextes fort distincts, deux écrivains signent là leur hostilité au climat politique qui leur incombe et déclarent en quelque sorte leur marginalité en métamorphosant, par l'essai ou le roman, la ville dans laquelle ils évoluent. Ils la dépeignent non seulement comme un lieu « ominieux » – c'est-à-dire « lourd de présages funestes »⁹⁷ – mais aussi qui leur est étranger – pour Martínez Estrada également, qui semble mieux reconnaître comme siennes les grandes métropoles du Nord. Chejfec est déjà installé au Venezuela lorsqu'il publie *El aire* ; Martínez Estrada, malgré les invitations répétées de Quiroga à quitter la « feria de vanidades » de l'intelligentsia porteña⁹⁸ pour s'installer à Misiones, ne partira pas de Buenos Aires.

Ajoutons que cette lignée de rejetons littéraires et hétérodoxes d'Ezequiel Martínez Estrada qui font du roman urbain le lieu d'examen des symptômes de leur époque compte sans doute parmi ses représentants les plus contemporains et anticonformistes Damián Tabarovsky, avec son livre *Una belleza vulgar*, paru en 2012. Au gré de la chute d'une feuille depuis sa branche jusqu'au sol dans la rue Thames à Palermo, le narrateur y décrit une ville sans mémoire qui travaille à chaque instant à sa ruine et à sa reconstruction, une ville qui s'uniformise et qui tente de contrôler ou de refouler les éléments naturels – Tabarovsky donne l'exemple de la rivière couverte Maldonado –, une ville enfin où la catastrophe – le déraillement d'un train, l'inondation des quartiers nord – est devenue une modalité de son quotidien. L'auteur, qui dit avoir beaucoup puisé dans *La cabeza de*

⁹⁶ Alejandra LAERA, *Ficciones del dinero*, op. cit., p. 46.

⁹⁷ Définition du TLF en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/omineux>. Consulté en août 2016.

⁹⁸ David VIÑAS, « Martínez Estrada, de *Radiografía de la pampa* hacia el Caribe », art. cit., p. 420.

*Goliat*⁹⁹, y donne à lire à son tour, comme dans *El aire*, une irrémédiable victoire de la pampa sur la ville, non pas sous la forme de la végétation mais cette fois du *pampero* : le vent de l'intérieur, en même temps qu'il emporte la feuille et fait avancer la narration, débarrasse peu à peu la ville des multiples discours qui l'ont parcourue au fil de l'Histoire : « El viento de la pampa que lleva la hoja arrastra con él los discursos que recorrieron la ciudad, Sarmiento, Martínez Estrada, el peronismo, Perlongher, Mansilla, Aira. »¹⁰⁰

Par le biais des références aux « orillas » transfigurées par Jorge Luis Borges dans ses premiers écrits tant poétiques que narratifs, la marge urbaine chez Chejfec acquiert malgré ses évidentes mutations – chez ce dernier elle est désormais le *Conurbano*, par exemple – une sorte d'intemporalité ; grâce à cette résonance des descriptions borgésiennes des années trente, elle semble devenir vraiment ce lieu d'un temps arrêté. Mais la représentation de la capitale et en particulier de sa périphérie est aussi pour Chejfec l'occasion de questionner son époque, cette fois par le biais d'une réécriture transgénérique de l'essai de Martínez Estrada. La marge urbaine se fait ainsi dans *El aire* l'interface, l'espace-tampon entre le naturel et l'artificiel, tandis que la ville mutante devient support métaphorique de certaines problématiques sociales et politiques des premières années de la décennie 1990.

Soulignons pour conclure qu'en ce qui concerne la représentation de l'espace dans la fiction, Chejfec prend dès le début de son œuvre ses distances avec la génération littéraire dans laquelle il s'inscrit initialement. En effet, l'un des tropismes déjà évoqué de la rédaction de *Babel* est l'intérêt pour des horizons lointains, souvent orientaux, avec par exemple dans la section mensuelle « Bárbaros » des articles sur le roman japonais (n°1) ou sur Gilgamesh (n°9), sur le Zen (n°15) ou Lawrence d'Arabie (n°21). Cette affection pour un imaginaire exotique, pour un orientalisme parfois pittoresque, se retrouvera plus tard dans quelques romans signés par des « babélicos » tels que Guebel ou Caparrós. En 1989,

⁹⁹ Silvina FRIERA, « Sospecho de las tramas y de los argumentos », Entretien avec Damián Tabarovsky, *Página 12*, 26 juin 2012 [En ligne]. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-25646-2012-06-26.html>. Consulté en août 2016.

¹⁰⁰ Martín LOJO, « Una hoja en el aire », *ADN Cultura, La Nación*, 20 juillet 2012 [En ligne]. URL : <http://www.lanacion.com.ar/1490900-una-hoja-en-el-aire>. Consulté en août 2016.

dans le dixième numéro de la revue, ce même Caparrós avait souligné ce que devait la littérature de son époque à « El escritor argentino y la tradición », texte célèbre par lequel Borges appelait l'écrivain argentin à se désentraver de ses liens avec la tradition nationale et l'injonction de la « couleur locale » :

Así que es probable que Jorge Luis Borges haya creado una nueva tradición argentina, donde ser argentino signifique escribir sin poner camellos por delante, que algunos estemos tan prisioneros de esta nueva tradición como otros lo fueron de la caravana marchando en medio del simún, bebiendo en oasis de folklorismo y representación de lo inmediato.¹⁰¹

Or les premières fictions de Chejfec, on l'a vu, se déroulent essentiellement dans l'espace argentin et plus particulièrement la périphérie de Buenos Aires, bref : dans le paysage des origines de l'écrivain. N'y voyons pas cependant un oubli des propositions borgésiennes : loin de recycler des représentations convenues de l'espace familial, Chejfec opte là encore pour un regard oblique : dans *Moral* comme dans *Los planetas*, c'est le *Conurbano* – espace peu « littérisé » – qui constitue le décor principal de la diégèse ; dans *El aire*, Barroso explore également des marges – la périphérie de son quartier reprise par la pampa, le port uruguayen conçu comme marge de Buenos Aires. Ainsi, ce n'est pas sur un autre continent, dans un Orient fantasmé, que l'écrivain situe ses récits, mais dans un à-côté, une proche périphérie. C'est là un point qui le distingue de plusieurs de ses anciens collaborateurs babéliques : on ne trouvera pas, dans ses premiers livres – cela ne survient qu'à partir de *Los incompletos* en 2004 –, de radical éloignement géographique, ou alors l'expérience de l'espace étranger est réinvestie pour parler de l'espace originel, si l'on pense au modèle urbain vertical de Caracas projeté sur Buenos Aires dans *El aire*, aboutissant à une ville hybride presque méconnaissable. De même qu'il n'y pas chez Chejfec de rupture franche avec la représentation du réel social et politique – comme cela peut être le cas chez un Bizzio ou un Guebel – puisqu'il aborde par exemple, quoique de biais, la dictature ou la période ménémiste, de même on trouvera souvent dans son œuvre un regard sur l'espace national ou urbain qui l'a vu naître, mais ce regard sera fréquemment décentré.

¹⁰¹ Martín CAPARRÓS, « Nuevos avances y retrocesos de la novela argentina en lo que va del mes de abril », *Babel*, année II, n°10, avril 1989, p. 43-45.

Chapitre II

Personnages en marge et paratopie de l'écrivain

Dans son ouvrage *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, l'analyste du discours Dominique Maingueneau développe le concept de « paratopie », qui n'est autre selon lui que « la “condition” de la littérature et celle de tout créateur »¹ et qui se définit comme une appartenance problématique tant à la société qu'au champ littéraire. L'écrivain est ainsi « quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille-même »² : c'est précisément cette « *intenable* position³, cette « économie paradoxale »⁴, qu'il doit gérer sous la forme d'une négociation permanente entre centre et marge, entre appartenance et non-appartenance, etc., qui constitue le moteur même de sa création. Maingueneau distingue quatre grands types de paratopies : la paratopie spatiale, qui écarte d'un lieu ; la paratopie temporelle, qui éloigne d'un temps ; la paratopie d'identité, qui écarte d'un groupe ; et la paratopie linguistique (« la langue que je parle n'est pas ma langue »⁵). De la même façon que le terme de « marge », qui désigne à l'origine une simple réalité spatiale, le sens proprement géographique de la paratopie (« comme l'indique le mot même, toute paratopie peut se ramener à un paradoxe d'ordre spatial »⁶) s'étend au figuré pour désigner des situations sociales, identitaires et linguistiques. Maingueneau avertit toutefois qu'on ne saurait confondre paratopie et marginalité, puisque la paratopie n'existe qu'intégrée à un processus de création.

Ceci étant, il peut y avoir identité ou similitude entre les appartenances problématiques des personnages et/ou narrateurs et la paratopie de leur concepteur. Pour désigner cette relation d'identification décelable entre la paratopie de l'écrivain et les situations de ses

¹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 85.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p 86-87.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

personnages, Maingueneau a proposé le concept d'« embrayage paratopique » – forgé à partir de la notion linguistique d'« embrayage », qui désigne l'inscription dans l'énoncé de sa relation à sa situation d'énonciation – l'« embrayeur » étant la traduction du « shifter » de Roman Jakobson⁷. Pour expliquer son concept d'embrayage paratopique, il donne l'exemple de Baudelaire et sa figure de l'albatros ou ses personnages de bohémiens en qui se reconnaît l'artiste moderne, « “bohémien” de la ville »⁸, ou bien de Hamlet dont le « statut maximal-minimal » de prince héritier au pouvoir usurpé « lui permet de s'identifier à ces marginaux institutionnels, les comédiens »⁹, qui précisément sont les compagnons de Shakespeare. Ainsi l'albatros et Hamlet seraient respectivement les « embrayeurs paratopiques » des auteurs Baudelaire et Shakespeare.

Si la paratopie est pour Maingueneau la condition et le résultat *sine qua none* de toute création littéraire et se retrouve théoriquement chez tous les écrivains – à des degrés variables et selon des configurations diverses –, nous verrons que cette situation de « localisation parasitaire » ou de « localité paradoxale » est une notion qui se prête particulièrement bien à l'étude du processus d'écriture de Sergio Chejfec et de la figure d'écrivain qu'il développe, à la fois dans son œuvre et en dehors, notamment dans ses entretiens. Mais examinons dans un premier temps comment la plupart de ses personnages sont justement marqués par ce type de tiraillements entre centre et marge, par cette difficulté à s'assigner une place, et par conséquent en quoi ces figures peuvent constituer des formes d'embrayages paratopiques.

1. Personnages de l'entre-deux

Dans un article intitulé « Aventura y especulación » publié en 2006 sur son blog « Parábola anterior » et consacré à *El entenado*, il est intéressant de remarquer que ce qui interpelle tout particulièrement Chejfec dans le roman de Juan José Saer est un trait que l'on retrouve souvent dans sa propre œuvre narrative, à savoir l'appartenance problématique du personnage – en l'occurrence chez Saer du narrateur intradiégétique. Chejfec met en

⁷ Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 89.

⁹ *Ibid.*, p. 98.

effet l'accent sur le double positionnement paradoxal, à la fois identitaire et temporel, du jeune mousse, plus ou moins intégré à la communauté des indiens Colastiné. D'un côté, le narrateur devient en quelque sorte partie prenante dans la tribu puisqu'on lui assigne le rôle d'ailleurs privilégié de « def-ghi », que l'on peut comprendre comme une fonction de témoin ou de visiteur ; de l'autre, il est tout de même exclu du groupe puisqu'il ne parle pas la langue des indigènes et n'est pas invité à participer aux rites, notamment anthropophages, de la tribu. De ce fait, bien qu'il vive à leurs côtés plusieurs années, son existence n'est pas prise dans leur temps rituel et cyclique mais demeure inscrite dans un temps linéaire. Or ce que pointe Chejfec dans son article est précisément cette oscillation identitaire – ce rapport d'appartenance paradoxal de l'individu au groupe – du narrateur mais aussi sa non-appartenance spatio-temporelle, qui se révèle lors de la scène récurrente de la promenade du protagoniste :

Esos paseos otorgan una extraña entidad al observador, que penetra el núcleo de las cosas sin dejar de bordearlas, y a la comunidad, que es descripta en sus acciones más evidentes y sigue siendo impenetrable. (...) Los paseos son acciones profundamente dramáticas, en el sentido de teatrales, y su naturaleza intrigante responde a que se trata de una conducta desacoplada en el tiempo y en el espacio, en la medida en que pertenece al mundo de las ciudades (y dentro de este mundo, a las ciudades de una época en particular, las modernas, aquellas que han sido escenarios de paseos desde las últimas décadas del siglo XVIII).¹⁰

Le narrateur importe ainsi dans cette aire reculée et non encore « civilisée » du Río de la Plata un mode de déplacement exotique et anachronique, et son attitude d'observation en bordure des phénomènes et des communautés – attitude qui le caractérisera aussi plus tard au sein de la troupe de comédiens ambulants – rappelle effectivement cette « intenable position » qu'évoque Maingueneau. Selon Sergio Chejfec, c'est bel et bien ce point de vue tangent et cette appartenance oscillante qui régissent le texte de Saer et sont d'ailleurs l'apanage des grands romans argentins :

El entenado es una novela construida desde el desajuste y la oscilación: el sistema de ideas que representa no corresponde a la época de la acción, y sin embargo las acciones

¹⁰ Sergio CHEJFEC, « Aventura y especulación », *Parábola anterior* [blog], 23 novembre 2006. URL : <http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2006/11/23/aventura-y-especulacion>. Consulté en septembre 2016.

obedecen al sistema de ideas. Las obras más importantes de la literatura argentina se apoyan en *fallas* similares, están desacopladas frente al tiempo o la geografía.¹¹

Or ce positionnement instable que décèle Chejfec chez le narrateur de *El entenado* est un trait caractéristique de ses propres personnages et narrateurs. Tout d'abord, moult personnages de son œuvre sont paradoxalement définis par leur indétermination, et cette négociation entre intégration et marginalité qui définit leur positionnement géographique, identitaire et social, semble ressortir de leur essence même, à la façon de Patricia dans *Cinco*, qui possède en elle « algo que la [hace] estar y no estar, expresar y ocultar a la vez » (p. 77). Ainsi, outre le fait déjà évoqué précédemment que plusieurs personnages soient identifiés aux paysages d'entre-deux récurrents chez Chejfec – Delia dans *Boca de lobo*, Félix dans *La experiencia dramática* –, une caractéristique fréquente des personnages consiste en ceci qu'ils flottent entre deux âges, qu'ils accusent un problème d'appartenance générationnelle. C'est le cas dans *Cinco* où, en plus du personnage de l'enfant adulte dans *Cinco* (« el niño, que ya era anciano », p. 99), le narrateur et Patricia ont en commun un âge flou et un corps composite, à la fois jeune et vieux :

[Patricia] Tenía una edad indefinida, que podía estar entre los 30 y los 55 (...). Ciertos rincones del cuerpo, incapaces de eludir la vejez real, tampoco eran precisos: estaban las partes insidiosas, que denunciaban, y las inocentes, cuyo aspecto aludía a una juventud cierta. Y esta circunstancia no tenía nada de extraño porque, según ella, en el cuerpo de él sucedía exactamente lo mismo; partes ancianas y partes bien mantenidas, atrayentes. (*Cinco*, p. 71)

On retrouve ce trait marquant par deux fois dans *Los planetas*, d'abord chez la mère de M, qui apparaît aux yeux du narrateur comme « niña y anciana a la vez » (p. 39), puis avec la tribu de nomades que rencontre le personnage de Sito et qui se compose de jeunes gens dont les visages se révèlent pourtant vieillis par la faim.

Par ailleurs, nombre de personnages de Chejfec se caractérisent par une appartenance spatiale et identitaire problématique et souvent paradoxale. Dans *Cinco*, le protagoniste trouve en la personne de María un double partiel, puisqu'elle partage non seulement avec lui l'orphelinage mais aussi le fait, plus étonnant, d'être née « dans une rue inclinée ». La proximité des deux personnages est marquée par le parallélisme entre les phrases qui

¹¹ Sergio CHEJFEC, « Aventura y especulación », art. cit.

relatent leur naissance respective, toutes deux placées en début de paragraphe : « Nació [él] en un barrio oscuro, sobre una calle inclinada. » (p. 58) / « Nació [ella] en una ciudad portuaria, sobre una calle inclinada. » (p. 79). Or cette María, d'après le récit qu'en fait Patricia au narrateur au chapitre 6, entretient avec la communauté de sa ville un rapport ambigu qui oscille entre intégration et exclusion. Très tôt orpheline, elle est protégée par les gens de la ville, au point d'acquiescer peu à peu une fonction supérieure et presque magique de « mascotte » : « Era la hija del barrio, casi una mascota humana » (p. 79). En échange de ces attentions, la communauté lui réclame cependant de nombreux travaux (« compras, mensajes, cuidados ») et la malmène de plus en plus à mesure qu'elle grandit. Pourtant, à l'image de sa beauté étrange et « sylvestre », qui laisse les hommes cois, la dévotion de María envers la communauté va croissant elle aussi et devient une véritable « tendance expiatoire ». Elle apparaît dès lors comme une figure de sainte – ce que suggère évidemment son prénom –, dont l'origine mystérieuse et le fait de se savoir différente des autres la prédisposent au renoncement et aux miracles (« su extraño origen, en cierto modo apto para prefigurar maravillas. (...) se creía destinada, como se dice, a una vida de renunciamientos. »). Cette marginalité perçue se réalise spatialement, puisque María décide d'aller vivre dans les bois, près d'une zone dangereuse de la rivière où les enfants de la ville se noient fréquemment : « se propuso ser la guardiana que evitara nuevas muertes (...) De esta manera, sin advertirlo decidió exilarse del pueblo. » (p. 80). Installée hors de la ville, qui plus est dans l'espace sauvage, elle tient tout de même à rester au service de la communauté. Ce personnage de femme ermite finit cependant par susciter la méfiance des citadins et la crainte des enfants (« Como los ermitaños, e incluso más siendo mujer, una vida retirada era capaz de ocultar los detalles más aberrantes; toda ella representaba una sola inclinación oculta. », p. 80). Après avoir échoué à sauver un enfant de la noyade, elle revient en ville où elle vit d'aumônes et finit par mourir sur le seuil où, petite fille, elle avait attendu que l'on s'occupe d'elle. La brève histoire de María, rappelant en ceci le genre du conte, égrène plusieurs des stéréotypes féminins de la marginalité, tels que la sainte et la sorcière, rôles opposés mais tous deux liés selon la narratrice à sa virginité : « ¿De qué incógnita común provenía su aliento salvador y el terror infantil que suscitaba? De su virginidad, convertida de este modo en magia » (p. 80). L'espace du seuil, le lieu transitoire entre deux espaces, symbolise précisément le personnage de María, qui se trouve

momentanément intégrée à un réseau d'entraide et ne cesse pas ensuite d'être au centre de l'attention collective, mais se trouve cependant mise en marge par sa situation d'orpheline – elle échappe ainsi à la ligne de transmission parentale –, par son éloignement de la ville, par sa proximité des enfants et des bêtes sauvages (« Practicaba algunos juegos con los animales de la localidad », p. 80), etc. Finalement, Patricia termine son récit en avouant au narrateur que María n'est autre qu'elle-même, achevant ainsi de marquer ce personnage du signe de l'instabilité et de l'ambivalence.

Dans *Boca de lobo*, les deux personnages principaux, l'ouvrière Delia et le narrateur anonyme qui la séduit, évoluent également au sein d'une marge sociale et identitaire instable, à l'image des paysages hybrides qu'ils parcourent. Certes, l'un et l'autre se distinguent clairement par toute une série d'antagonismes : Delia appartient à la classe ouvrière et exerce un métier manuel, tandis que le narrateur semble plutôt appartenir à la bourgeoisie et se présente comme un intellectuel, en tout cas comme un grand lecteur – nous avons déjà évoqué la récurrence de cette amorce de phrase : « He leído muchas novelas donde... ». Son monde repose sur la propriété, alors que Delia vit dans l'aliénation et la dépossession, se débrouillant pour vivre grâce à l'emprunt et l'échange parmi sa communauté. Enfin, si la jeune femme est présentée comme une simple force de vie sise dans un corps, ainsi que comme une personne mutique, le narrateur n'existe qu'à travers son discours, comme seul être verbal. Toutefois, chacun à sa manière occupe une position tangente dans son milieu. Delia est, de la même façon que María dans *Cinco*, un personnage du seuil : elle se trouve entre deux âges (« el temor infantil y el deseo adulto se confundían en su nerviosismo », p. 9) et donc sur une ligne de crête identitaire (« Delia vivía en una frontera, la frontera mental de su juventud », p. 9) mais elle est également décrite comme un être qui traverse de nombreuses frontières spatiales :

su manera de pisar, la forma en que apoyaba el pie sobre el pavimento al bajar del colectivo (...) era la de quien vive atravesando umbrales. Estribos de colectivos, portones de fábricas, lajas de jardines, cercas de terrenos, umbrales de casas, bordes de caminos.
(p. 18)

Personnage en transition (« Muchas veces pienso en Delia como (...) una cosa en camino de ser otra », p. 82), c'est sa condition d'ouvrière qui aux yeux du narrateur la distingue des autres femmes : « era la marca que la distinguía del resto del género humano, y la condición

que la señalaba entre todas las mujeres. » (p. 12). Pour autant, lorsqu'il l'observe parmi les autres ouvriers, le narrateur remarque qu'elle occupe là encore une position marginale dans le groupe, en partie du fait qu'elle est une jeune femme :

Antes hablé de su inclinación natural a ocupar bordes, umbrales y transiciones (...). Cuando se reunía con los obreros de cara maciza en el ralo de la fábrica, también allí ocupaba los bordes del grupo. Un borde material, porque terminaba ubicándose en los costados más extremos de la concentración, apenas como un satélite lejano, adventicio, (...); y también un borde simbólico, por su condición de mujer, niña tardía, entre varones endurecidos por el trabajo corporal. (p. 60)

Le narrateur, à son tour, évolue dans un entre-deux social et identitaire, puisqu'il est fasciné par le monde ouvrier et se rend tous les jours près de l'usine pour y voir Delia mais ne considère la femme et son milieu que depuis sa propre position sociale privilégiée, depuis son point de vue surplombant. À la manière de Saer dans *El entenado*, Chejfec joue ici avec le décalage entre le narrateur et le groupe social qu'il choisit d'examiner à distance et qui constitue l'objet principal de son récit. Diamela Eltit souligne en effet dans son article « La noche boca de lobo » que l'attrait et la curiosité que ressent le narrateur vis-à-vis du monde ouvrier, ainsi que les réflexions d'esthète éloigné des réalités socio-économiques qu'il retire de son observation erratique, relèvent d'une sorte d'ennui aristocratique d'un autre temps :

Como si rehiciera a su manera el modelo del “flâneur” que refirió brillantemente Walter Benjamin, este narrador deambula por los portales de la industria, de lo femenino, de la ficción, de lo político, arrastrando su tedio antiguo. Un tedio propio de las viejas aristocracias que buscan el paisaje social un escenario humano tras el que guarecerse en los momentos en que las subjetividades selectas están ya definitivamente agotadas.¹²

Plus tard dans le roman, lorsque le couple évoluera dans les alentours de l'usine, tous deux se verront satellisés vis-à-vis de la communauté des ouvriers, rendus socialement invisibles par cette double désappartenance sociale (« debíamos ser una pareja transparente, anclada en el fondo invisible del paisaje », p. 141). Dans *Cinco* comme dans *Boca de lobo*, Chejfec met donc en scène des couples de marginaux, des personnages à la « localité paradoxale », marqués par une appartenance satellitaire à la communauté. Considérés, selon le terme de Maingueneau, comme des « embrayeurs » potentiels, et si l'on pense à l'abondance chez Chejfec des figures de déclassés sociaux et de parias en tous genres, ces

¹² Diamela ELTIT, « La noche boca de lobo », art. cit., p. 173.

personnages nous éclairent sur la paratopie que se constitue Chejfec à travers eux dans la fiction : l'auteur se positionnerait dans le champ social et littéraire de façon périphérique, voire peut-être parasitaire si l'on pense au personnage de l'écrivain de *Boca de lobo* – car sa fréquentation fascinée des ouvriers et *a fortiori* de Delia répond à un besoin presque vital pour lui. C'est en tout cas la lecture « vampirique » qu'en fait Diamela Eltit, puisque selon elle le narrateur se nourrit du corps autre, qu'il s'agisse du corps social différent du sien qu'il fréquente ou le corps de la femme qu'il féconde (« Su ser parasitario, sólo puede adquirir vitalidad cuando se encuentra con lo otro »¹³).

Toutefois c'est un autre protagoniste et homme de lettres, sur lequel nous nous sommes peu penchés jusqu'à présent, qui constitue selon nous l'embrasseur paratopique majeur dans le corpus et éclaire l'ethos d'écrivain que se construit Chejfec : il s'agit de Samich, le personnage principal de *Moral*, son second roman.

2. Samich, poète suburbain

Il n'est pas exagéré d'affirmer que *Moral* constitue, outre le portrait d'un poète fictif, une réflexion sur l'appartenance paradoxale de l'écrivain au champ littéraire et social, et en particulier de l'écrivain argentin. Nous verrons ici que tout dans le statut de poète de Samich tient du paradoxe, de la permanente négociation entre centralité et marginalité. On apprend tout d'abord que Samich, s'il habite désormais à Buenos Aires, vient en réalité de Catamarca, c'est-à-dire d'une région éloignée de la capitale et qui ne possède pas de renommée ni de patrimoine culturel notable. Plutôt que d'écrire dans sa province natale, il opte pour s'installer dans la métropole qui constitue traditionnellement le lieu de résidence nécessaire à la légitimation en tant qu'artiste. Chejfec nous le décrit avec humour répétant dans son jardin comme un mantra le nom de Buenos Aires – comme un écho de « New York, New York » – et désignant ainsi le paysage culturel qu'il cherche à conquérir et à défier, et ce dans l'ombre de quoi il vit tristement dans le *Conurbano* :

“Buenos Aires, Buenos Aires”, repetía Samich en voz alta todas las tardes de sus primeros años de estadía en el Conurbano, invocando – y secretamente desafiando – al abrumador

¹³ *Ibid.*

paisaje cultural a la sombra del cual creía estar viviendo y de cuyos conocimientos y tendencias nutria su de otro modo – admitía Samich – insípida y descolorida existencia intelectual y espiritual. “Buenos Aires, Buenos Aires”, exclamaba entre los muros del fondo de su casa, con la mirada perdida en el terreno circundante. (*Moral*, p.132-133)

Mais l'arrivée à la ville implique aussi la dissolution de l'identité dans le nombre. C'est là un autre paradoxe : Samich cherchera donc à « se faire un nom » là où prime l'anonymat, à sortir du lot là où l'individu semble condamné à n'être que « l'homme des foules » décrit par Edgar Allan Poe : « prefirió permanecer en el Conurbano y no regresar a Catamarca, y no ser nada: disgregarse en la multitud urbana, porteña. » (p. 90) Pour lui, l'exil vers Buenos Aires est l'étape *sine qua non* vers un épanouissement culturel et artistique inenvisageable depuis Catamarca, pôle opposé où règne l'« inculture » : « Catamarca y Buenos Aires constituían para él los extremos de una línea (...) que iba desde la Incultura a la Cultura » (p. 90). C'est ainsi que malgré son appartenance provinciale, le poète intègre les schèmes de domination culturelle de la capitale sur le reste du pays, et va jusqu'à les reproduire auprès des personnes qui viennent fréquemment l'écouter discourir ou réciter – désignées comme ses « acólitos y allegados », selon la formule récurrente. Ceux-ci provenant également de l'intérieur du pays, ils réactivent inconsciemment, et face à un poète pourtant tout aussi provincial qu'eux, de tenaces mécanismes de soumission intellectuelle, que Chejfec décrit comme une mise en scène aux rôles paramétrés de longue date :

[A]sumían un típico comportamiento de sumisión intelectual: no discutían, ni replicaban, incluso gran cantidad de veces ni se atrevían a responder las preguntas que Samich les formulaba explícitamente. Tributarios en general de generaciones y generaciones víctimas de privaciones de varios tipos, acaso los visitantes de Samich creyeron reconocer en la humilde escenografía didáctico-poética del maestro los detalles y acotaciones escénicas que los compelián a representar la pasividad y sumisión seculares de los individuos originarios del interior de la Argentina. (p. 76)

Ainsi Samich assume-t-il peu à peu, en plus de sa stricte création poétique, le statut de maître à penser dans des *tertulias* improvisées chez lui et qui réunissent un public de fidèles et d'épigones. Cette fonction lui attribue dès lors une indéniable centralité au sein de cette petite communauté littéraire, vis-à-vis de laquelle il est tantôt présenté comme un « amphitryon intellectuel » (p. 63), tantôt comme le maître d'une « école poétique » (« su terreno como el epicentro desde el cual (...) surgiría una escuela poética alternativa », p. 142), ou même comme une sorte de chef religieux, dont la parole serait prophétique ou dogmatique :

las ideas de Samich producían efectos contundentes como si provinieran de *algún oráculo intelectual*: las miradas de los visitantes se iluminaban, y el silencio absoluto que paulatinamente se extendía por la sala era el tiempo suspendido durante el cual se asimilaban las palabras proferidas por el maestro. (p. 95, nous soulignons)

La palabra de Samich se convertía en *dogma*, y el epigonismo de allegados y acólitos resultaba la manifestación de *esa religión literaria que todos practicaban* (p. 119, nous soulignons)

Qui plus est, le terme récurrent d'« acolytes », dont l'acception première est celle de serviteur liturgique, va dans ce sens. Ces figures religieuses hyperboliques pour qualifier Samich relèvent en réalité d'une tonalité ironique de la part du narrateur à l'égard du personnage, tonalité qui sera de mise tout au long du texte – par exemple à travers des jugements en incise sur les propos du poète. Car si Samich est une personnalité intellectuelle, un chef charismatique, ce n'est qu'à l'échelle finalement dérisoire de son banal quartier de la périphérie de Buenos Aires. Il vit en effet dans le *Conurbano*, qui est ici décrit, de la même façon que les régions intérieures de l'Argentine, comme un véritable vide culturel. La présence du poète en est d'autant plus extraordinaire :

Para un medio tan embrutecido por el afán impaciente de fortuna, por el tedio derivado de la desocupación, (...) albergar en su seno a un poeta que lo único que hace es meditar, recibir amigos escribir (...), constituye un fenómeno – por extraordinario – pasible de provocar dos reacciones elementales: la hostilidad o la aceptación. (p. 34)

La figure de Samich s'en trouve pour une part valorisée en ceci que, pour filer la métaphore religieuse, elle acquiert l'aspect du prédicateur dans le désert, rappelant le personnage biblique de Jean le Baptiste ; mais elle peut aussi n'en apparaître que plus ridicule, dans la mesure où ce « prophète » de quartier ne rassemble autour de lui qu'une audience finalement toute relative et qui, dans cet environnement suburbain éloigné de la culture, n'atteste en rien de la qualité du discours du poète. Comme le souligne Benoît Denis, l'usage métaphorique de termes originellement religieux pour désigner des faits propres au champ littéraire – la consécration, le cénacle, le canon, etc. – est courant depuis des siècles¹⁴, mais ici Chejfec y a recours pour accentuer à la fois la grandeur et la petitesse de son personnage : si Samich est un écrivain *sacralisé* par ses fervents, qui se réunissent de

¹⁴ Benoît DENIS, « La consécration », *CONTEXTES*, n°7, 2010 [en ligne].

URL : <http://contextes.revues.org/4639>. Consulté en octobre 2016.

façon rituelle pour écouter sa parole oraculaire, il ne pourra jamais être un poète *consacré*, ni même simplement légitimé par les instances traditionnelles, telles que les jurys, la critique, les académies, ou même les pairs.

On voit déjà se dessiner le rapport d'appartenance hautement paradoxal de Samich au champ littéraire et à la société : provincial ayant émigré vers le centre culturel du pays, il en est toutefois demeuré au seuil suburbain, et bien qu'il soit le maître à penser fédérateur d'une petite communauté de quartier, son activité littéraire reste tout de même excessivement marginale. Mais il y a plus : Samich et ses fidèles sont, à travers leur activité poétique, tiraillés entre désir d'intégration et désir de distinction. Leur mode d'existence paratopique est en effet déterminé par une volonté de se démarquer, par la culture, des nombreux immigrés provinciaux qui grossissent les foules métropolitaines, et par une volonté tout aussi grande de se fondre dans le panorama culturel de la ville :

querían, a través de la poesía, dejar de pertenecer a esa masa amorfa e inculta que integran los provincianos en Buenos Aires; pero al mismo tiempo, por medio de esa misma poesía que ellos fatigarían, aspiraban a confundirse, a integrarse dentro de ese cuenco de cultura y literatura representado – según ellos – por Buenos Aires. (p. 136-137)

Un autre paradoxe du personnage de Samich, et non des moindres, réside en ceci qu'il ne cesse de se considérer comme un véritable penseur et pédagogue auprès de ses acolytes en dépit d'une formation lacunaire et d'un incurable manque d'assurance. Le poète s'imagine ainsi associé à la figure topique du sage entouré par ses disciples :

Samich a veces se inclinaba a imaginar con fruición el momento de la transmisión de saberes como una especie de comunión espiritual e intelectual, rodeado de varias personas o de una solo, a la sombra de un árbol, circunstancialmente mateando despacio, sin que fuese imprescindible hablar. (p. 22)

Pour autant, la trajectoire de Samich ne correspond en rien à celle de l'intellectuel canonique : non seulement il n'a pas reçu de formation littéraire académique – le narrateur le définit comme un « autodidacta vocacional » (p. 22) – mais il se considère lui-même comme illégitime en tant que « poeta iletrado », « carente de letra » (p. 46). Du fait de ce manque de culture lettrée, Samich est un poète qui craint les mots, souffre d'une situation de « desamparo verbal », « un profundo temor a las palabras, y más precisa y sencillamente

al léxico » (p. 138). Il vit ainsi dans l'illusion d'être celui qui dispense les savoirs alors que son propre rapport au savoir est incertain.

Par ailleurs, en choisissant pour titre « Moral », Chejfec joue sur la polysémie du mot : il ne s'agit pas seulement de la « morale », c'est-à-dire l'éthique, la ligne de conduite suivie par Samich dans sa vie et sa création poétique, mais aussi, au masculin cette fois, du « mûrier » de son jardin, à l'ombre duquel les acolytes tentent vainement de se protéger de l'écrasant soleil de l'après-midi lors des *tertulias* : « se congregaban cerca de un moral sin que en definitiva nadie pudiera aprovechar su escasa sombra », p. 20. Le « moral », trop petit pour abriter le groupe entier, représenterait alors ce lieu littéraire impossible que tente d'occuper Samich à travers la poésie ; il figure cet espace minime et inconfortable, cette zone d'ombre insuffisante pour que la conversation littéraire de ceux qui n'ont pas de « place au soleil » se déroule convenablement :

Se continuaba de esta manera un rato, con el sol urticante – muchos al borde de la insolación –, mojados de calor (...), conversando, citando, y refiriendo historias, impresiones, y cosas por el estilo, cada vez con cierta mayor dificultad y más largos silencios. (p. 21)

Plus tard dans le roman, lorsqu'un convive lui demandera ce qu'il fait, Samich répondra simplement qu'il est sous le mûrier, comme si cette seule localisation paratopique constituait en somme le trait définitoire du personnage :

[A] preguntas afectuosas, entonces, y de tanteo, como qué era acaso lo que en ese momento andaba haciendo, Samich respondía atenta pero escuetamente “Aquí estoy, debajo del moral”. (p. 59)

Hormis ce coin d'ombre précaire où l'on vient lui rendre visite, Samich est conscient de ce « non-lieu » qui caractérise son existence d'écrivain : « Samich percibía que en realidad no habitaba en lugar alguno » (p. 104).

En tant que poète de la périphérie urbaine, Samich n'est pas sans évoquer la figure d'Evaristo Carriego, poète du Palermo des années 1900 auquel Borges a rendu hommage dans son ouvrage éponyme. La paratopie de Carriego, lui aussi immigré provincial installé dans les faubourgs, se manifeste sans doute comme une tension entre une certaine volonté centripète au sein du champ littéraire – Borges fait en effet allusion à son désir de

reconnaissance, dû à la conscience de sa mort imminente¹⁵ – et la marginalité géographique et sociale du milieu dans lequel il évolue et qu’il convoque dans ses recueils – c’est l’univers des truands, des rixes au couteau et des maisons de passe – mais aussi la marginalité à laquelle le condamne sa condition de poète anarchiste. Notons que, d’après Borges dans sa « Declaración » liminaire, cette « localité paradoxale » de Carriego se voit reconduite dans la postérité même du poète, partagée entre l’« *ecclesia visibilis* », c’est-à-dire la mémoire institutionnelle et canonique de son œuvre et celle, dynamique et souterraine, d’une « *ecclesia invisibilis* » :

*Pienso que el nombre de Evaristo Carriego pertenecerá a la ecclesia visibilis de nuestras letras, cuyas instituciones piadosas – cursos de declamación, antologías, historias de la literatura nacional – contarán definitivamente con él. Pienso también que pertenecerá a la más verdadera y reservada ecclesia invisibilis, a la dispersa comunidad de los justos*¹⁶

Samich apparaît alors comme un double fictif et dégradé de Carriego, sa version contemporaine et quelque peu dérisoire, puisqu’il n’en a que la position marginale et que son œuvre n’accèdera jamais à la moindre *ecclesia visibilis*. Il nous semble pourtant que malgré sa dérision Chejfec ait l’intention dans *Moral* d’intégrer son poète de papier dans une « communauté des justes », de le faire chef de sa petite *ecclesia invisibilis* de quartier, et de rendre ainsi à travers une sorte d’hommage aux écrivains des marges.

Plus généralement, Samich représente d’après le narrateur de *Moral* l’exemple typique de l’écrivain argentin qui, se sachant en périphérie des grands pôles culturels, se croit dès lors menacé par la barbarie ; à son échelle, le poète du *Conurbano* rejoue les tiraillements – diagnostiqués par Borges dans « El escritor argentino y la tradición » – de l’homme de lettres argentin qui s’identifie à la tradition culturelle européenne tout en cherchant à se distinguer mais également à faire ses preuves dans son propre champ littéraire local. Il reproduit la situation de l’artiste qui, hanté par son complexe d’infériorité, voit dans son

¹⁵ « Él se sabía dedicado a la muerte y sin otra posible inmortalidad que la de sus palabras escritas; por eso, la impaciencia de gloria. Imponía sus versos en el café, ladeaba la conversación a temas vecinos de los versificados por él, denigraba con elogios indiferentes o con reprobaciones totales a los colegas de aptitud peligrosa ». Jorge Luis BORGES, *Evaristo Carriego, Obras completas, vol. 1 op. cit.*, p. 118.

¹⁶ *Ibid.*, p. 103. Comme le souligne Adriana López Labourdette, Borges reprendra cette même dichotomie au moment de tracer parmi les écrits de Pierre Ménard une ligne qui partage l’œuvre visible et l’œuvre souterraine et héroïque constituée par les chapitres du *Quichotte*. Adriana LÓPEZ LABOURDETTE, « Un tiempo sin memoria : éxito y olvido en Jorge Luis Borges », Yvette SÁNCHEZ & Roland SPILLER (dir.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 217-218.

travail artistique et intellectuel avant tout un moyen de masquer ses lacunes, de se légitimer aux yeux de ses pairs et de se construire une autorité symbolique :

[Samich] constituía un cabal representante de la cultura argentina : Una persona encandilada por el Saber, que aspira con ansiedad a ser reconocida por su cultura (...). Como todo intelectual argentino, Samich vio la luz rodeado de la más abarcadora y profunda ignorancia; y como buen intelectual argentino su vida consistió en una serie de recursos dirigidos a ocultar – por los propios medios – sus vergonzantes deficiencias. La cultura argentina es una cultura elaborada por individuos que necesitan compensar su ignorancia con la construcción de un sentido común (...) que los distinga de la incultura por la que se sienten amenazados (p. 156-157)

En définitive, Samich apparaît bel et bien comme une figure d'écrivain paratopique : sa position oscille constamment entre centralité et marginalité sur le plan géographique, entre inclusion et exclusion dans le champ littéraire et, pour reprendre les termes de Maingueneau, entre un « statut minimal » et « maximal » quant à sa production poétique : s'il n'est en aucun cas et ne sera jamais un écrivain consacré par l'académie ou le marché, nombreux sont ceux qui parmi les proches de son quartier le considèrent comme le plus grand poète de son temps :

Aunque (...) su protagonismo literario concreto resultaba tan ínfimo que, de desaparecer imprevistamente, su ausencia pasaría por completo inadvertida, muchos de sus visitantes veían en su persona al representante más dotado y capaz de la poesía en general y de la poesía argentina en particular. (p. 134)

De María dans *Cinco* à Samich dans *Moral* mais aussi dans « El testigo », en passant par le narrateur dans *Boca de lobo*, nombre de personnages de Chejfec errent en périphérie des villes, circulent sur les frontières instables des communautés, tiennent ensemble les causes de leur appartenance et de leur exclusion, sont à la fois natifs et étrangers, planètes et satellites. On distinguera toutefois parmi ceux-là les personnages d'écrivains : le narrateur de *Boca de lobo* et Samich dans *Moral* – nous laissons de côté pour le moment les divers narrateurs intradiégétiques des textes récents proches de l'autofiction, tels que *Mis dos mundos*, *Baroni: un viaje* et les nouvelles réunies dans *Modo linterna*. Dans *Fictions en quête d'auteur*, Charline Pluvinet a montré que la figure de l'auteur, dont les structuralistes ont cherché à se défaire – Barthes annonçant la « mort de l'auteur » en 1968 –, est très souvent réapparue à la fin du XX^e siècle à l'intérieur même de la fiction :

Une nouvelle forme d'existence de l'auteur se négocie en effet dans la fiction qui crée un personnage par un procédé d'autoreprésentation : l'auteur réel s'invente un homologue par lequel sont transposées dans le récit les relations de l'auteur avec le monde littéraire et avec sa création.¹⁷

C'est ainsi que l'invention du poète Samich dans *Moral* est un moyen pour Sergio Chejfec de réfléchir aux particularités du champ littéraire argentin – à ses logiques de légitimation, aux rapports de soumission qui le traversent – mais aussi sans doute d'interroger ses propres rapports à l'écriture et au monde littéraire qui l'entoure. Forts de l'apport théorique de Maingueneau, nous nous proposons dorénavant de voir en quoi ces divers personnages – d'écrivains ou non – peuvent constituer des « embrayeurs paratopiques » et dire ainsi quelque chose de l'image d'auteur qu'élabore patiemment Sergio Chejfec depuis près de trente ans.

3. Paratopie et image d'auteur de Sergio Chejfec

Les personnages qui chez Chejfec sont caractérisés par une appartenance problématique peuvent constituer des embrayeurs, en ceci qu'ils « participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue cette œuvre »¹⁸. Quelques rappels biographiques permettent de dessiner les contours de cette situation. Chejfec, on l'a dit, est fils d'un immigré juif polonais ; dans sa famille, sa génération est la première à naître sur le sol argentin. La langue parlée de façon majoritaire dans sa famille pendant son enfance est le yiddish, qu'il ne comprend que peu, et l'environnement proche ne correspond pas à un milieu lettré. Si bien que l'écriture et le statut d'écrivain, en ce qu'ils peuvent impliquer de prérequis, de bagage culturel, ne vont pas de soi chez Sergio Chejfec, comme il l'a souligné dans l'entretien que nous avons eu avec lui, où il a évoqué ainsi un manque initial de « familiarité » avec « les outils et l'idée du langage littéraire ». Sa formation littéraire puis ses débuts dans l'écriture et son apprentissage de ce « langage littéraire » ont bel et bien été ceux d'un autodidacte, ils se sont faits à tâtons, par expérimentations : « para mí la escritura de la primera novela también implicó la

¹⁷ Charline PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 11.

¹⁸ Dominique MAINGUENEAU, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES* [En ligne], n°1, 2006, URL : <http://contextes.revues.org/93>. Consulté en octobre 2016.

adquisición de un lenguaje. Un lenguaje que yo tuve que aprender, aprender a desarrollar y asumir. »¹⁹

Par ailleurs, la figure tutélaire de Beatriz Sarlo, déjà influente à l'époque en tant que directrice de la revue *Punto de Vista* dès sa création en 1978 et comme professeure de littérature argentine à la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Buenos Aires, a été importante dans la trajectoire de l'écrivain. Sarlo lui permet en effet d'écrire pour *Punto de Vista* – sa première contribution est un article sur *Sombras, nada más*, d'Antonio Di Benedetto, paru dans le numéro d'août 1984. Qui plus est, elle fait l'éloge quelques années plus tard de *El aire* ou *Boca de lobo* dans le supplément « Cultura y Nación » de *Clarín*²⁰, l'un des quotidiens argentins les plus diffusés dans le pays. De son côté, Chejfec publie dans la revue plusieurs critiques de livres ainsi que des articles plus transversaux, mais aussi des fragments de ses romans encore inédits. En 1986, c'est sous le titre de « Senos originarios (fragmento de una novela) » qu'il fait paraître un extrait de ce qui s'appellera ensuite *Lenta biografía*²¹. Bien plus tard, en 1997, il réitérera l'expérience en publiant l'incipit de *Boca de lobo* (« Pater, fragmento de una novela en preparación »)²², puis en 2004 un fragment de *Los incompletos*²³. D'ailleurs, dans un article daté d'avril 1991 dans lequel elle ébauche une cartographie de la nouvelle littérature argentine, María Teresa Gramuglio – l'une des fondatrices de la revue *Punto de Vista* – situait déjà Chejfec, aux côtés de Matilde Sánchez, Alan Pauls et Daniel Guebel, au sein de ce qu'elle considérait comme un « nouveau groupe » notable de jeunes romanciers²⁴. Ainsi Chejfec se voit-il accorder une place en tant que critique mais aussi comme écrivain par une revue qui, constituée en plein *Proceso* comme un organe de résistance culturelle et occupant de ce fait une position plutôt

¹⁹ Voir l'entretien en annexe.

²⁰ Sur *El aire* : « La ficción inteligente », *Clarín*, 12 novembre 1992 ; sur *Boca de lobo* : « El amargo corazón del mundo », *Clarín*, 5 novembre 2000. Les deux articles ont été réunis dans *Escritos sobre literatura argentina*, *op. cit.*

²¹ Sergio CHEJFEC, « Senos originarios (fragmento de una novela) », *Punto de Vista*, n° 27, août 1986, p. 19-20.

²² Sergio CHEJFEC, « Pater, fragmento de una novela en preparación », *Punto de Vista*, n° 57, avril 1997, p. 24-27.

²³ Sergio CHEJFEC, « Fragmento de *Los incompletos*, inédito », *Punto de Vista*, n°78, avril 2004, p. 34-37.

²⁴ Leonardo Gustavo VULCANO, « Crítica, resistencia y memoria en *Punto de Vista*. Revista de cultura », *Orbis Tertius* [en ligne] n°7, 2000, p. 105-115, consulté en octobre 2016. URL :

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2838/pr.2838.pdf

marginale, acquiert à partir de 1983 une relative visibilité dans le milieu intellectuel de gauche et y bénéficie d'un certain prestige, grâce notamment aux universitaires et en général aux figures intellectuelles qui y participent. La reconnaissance est donc avant tout académique pour le Chejfec des débuts, et circonscrite à un milieu intellectuel progressiste favorable à un renouvellement de la littérature, dont il exige une capacité à questionner le passé et à se proposer comme vecteur d'un esprit critique.

Outre sa collaboration au sein de la revue universitaire *Espacios de crítica y producción*, c'est toutefois dans un collectif éditorial bien plus bohème et agitateur que *Punto de Vista* que Chejfec évolue entre 1988 et 1991 : il s'agit, nous l'avons dit, de la revue *Babel*. Dès son lancement, ses fondateurs affirment un positionnement en marge dans le champ littéraire de l'époque. D'une part, à travers le sous-titre de la revue en forme de slogan (« Todo sobre los libros que nadie puede comprar »), ils assument le caractère irrémédiablement marginal et éventuellement absurde d'une revue littéraire dans une époque de stabilisation démocratique et surtout de marasme économique qui touche bien sûr aussi l'industrie éditoriale et empêche la diffusion des livres nouvellement publiés. D'autre part, ils choisissent d'incarner une voix dissonante voire provocatrice dans un temps où prime le devoir de mémoire, en dénonçant ce que Caparrós qualifie de « pornographie de la disparition »²⁵. S'opposant à une « littérature Roger Rabbit » qui serait trop directement branchée sur la réalité politique de l'époque, l'esprit de *Babel* se tourne plus volontiers vers des textes hermétiques, qui privilégient le travail sur la forme ou les jeux avec les registres. Si la culture comme appui critique de l'histoire du pays est un des enjeux majeurs pour les rédacteurs de *Punto de Vista*, et en particulier le rôle des lettres et des arts dans la réflexion sur les années 1970 et 1980, les jeunes gens de *Babel* optent plutôt pour une mise à l'écart de ce discours historique et politique selon eux envahissant. Certes, le groupe de *Babel* n'est pas clos sur lui-même et l'on observe de nombreuses communications avec les sphères académiques et journalistiques : beaucoup de collaborateurs sont professeurs à la Faculté de Lettres à Buenos Aires – Nicolás Casullo, Daniel Link, Graciela

²⁵ Paula KLEIN, « Un ejercicio de olvido : algunas líneas de lectura de *Babel*. *Revista de Libros* (1988-1991) », Hanno EHRLICHER & Nanette RIßLER-PIPKA (ed.), *Almacenes de un tiempo en fuga : Revistas culturales en la modernidad hispánica* [en ligne], Universität Augsburg, 2014, consulté en octobre 2016. URL : <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/paula-klein-un-ejercicio-de-olvido-algunas-1%C3%ADneas-de-lectura-de-babel-revista-de-libros>

Montaldo, Beatriz Sarlo – ou bien travaillent également dans d’autres journaux, tels que *El Porteño* ou *El periodista de Buenos Aires*²⁶. Toutefois, la forte identification de l’équipe de la revue en tant que collectif et nouvelle génération d’auteurs, mais aussi son ton souvent anticonformiste et railleur en direction de la littérature plus hégémonique – la transgression ostentatoire des règles du politiquement correct faisant traditionnellement partie des stratégies contestataires des avant-gardes –, tout cela confère à *Babel* une forme d’excentricité dans le champ littéraire de l’époque.

Le nom de Sergio Chejfec, déjà présent parmi les signataires du manifeste « Shangai », figure dans *Babel* en tant que rédacteur dès le numéro 4, mais n’y apparaîtra ensuite que de façon sporadique. Outre des critiques de *La ocasión* de Saer, *Labor arcaica* de Raduan Nassar et *La vie mode d’emploi* de Perec, ainsi qu’un article sur Osvaldo Lamborghini, sa contribution est majeure dans le numéro 7 (février 1989), où il dirige avec Carlos Feiling le dossier « Autobiografías : la tentación de explicarse a sí mismo » ; une place centrale lui est également consacrée dans le numéro 17 (mai 1990), puisque *Lenta biografía* est sélectionné comme « livre du mois » et fait ainsi l’objet de deux articles, l’un d’Alan Pauls et l’autre de Carlos Feiling. Dans un entretien accordé en 2005 à Mariano Siskind pour *Hispanamérica*, Chejfec affirme que son appartenance à l’espace social et institutionnel de *Babel* a toujours été périphérique :

Siempre me relacioné con esos espacios institucionales más o menos formales desde el costado y con alguna desconfianza. No formaba parte del núcleo fuerte de *Babel* (Dorio, Caparrós y Guillermo Saavedra), y si bien me podía considerar participante y amigo de todos ellos, por ese entonces cada vez más de Saavedra, no tenía una presencia demasiado visible, no era una figura de primera línea dentro de la revista, ni fuera de ella. Tenía problemas para publicar *Lenta biografía*, pero casi todo el resto ya había publicado o tenía una fuerte visibilidad. Yo me sentía muy cómodo en el costado. Por otro lado, la percepción de un funcionamiento articulado venía de afuera; en ningún momento me parecía que existiera un grupo con un programa estético o de ideas en común. Podía entender por qué desde afuera parecíamos un grupo compacto, pero para mí era claro desde un comienzo la existencia de diferencias.²⁷

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Mariano SISKIND, « Entrevista a Sergio Chejfec », art. cit., p. 39. Dans le même entretien Sergio Chejfec qualifie également de « satellitaire » sa relation avec les groupes militants des années 1970 : « [Tuve] una relación más bien informal y satelital, asistir a reuniones, etc., pero no tuve una militancia concreta. Nunca me afilié a nada. » *Ibid.*, p. 39.

En ce sens et pour schématiser, l'œuvre de Chejfec à ses débuts est rendue possible en partie grâce à la reconnaissance et la relative visibilité que lui confèrent la figure tutélaire de Sarlo et sa prestigieuse revue *Punto de Vista* mais elle s'institue aussi dans une position marginale au sein même d'une certaine marge littéraire avant-gardiste. Dans le bref portrait qu'elle a consacré à Chejfec dans *Escenas de la vida posmoderna*, Beatriz Sarlo a souligné en 1994 la réticence de l'écrivain à participer des sociabilités littéraires de son époque :

Del mundo literario conserva algunas amistades fieles, pero no practicó nunca la frecuentación de escritores como un deber que los escritores cumplen para que se los reconozca entre sus colegas. Estos lo respetan, aunque quizás lo juzguen un poco reticente.²⁸

Malgré cette situation de « marge dans la marge », Chejfec a toutefois reconnu dans un récent entretien l'importance qu'a pu avoir le collectif de *Babel* pour son avènement comme écrivain – il parle de « baptême littéraire » :

El bautismo literario se produjo en una mesa redonda dedicada a escritores jóvenes. Algunos de los participantes habían publicado el primer libro; otros todavía no. Yo era el único que ni lo había terminado. No había ninguna escritora en el panel. Allí estuvimos Caparrós, Pauls, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Jorge Dorio, acaso Sergio Bizzio. Cada vez me parece menos descabellado: creo que esa mesa redonda fue esencial para hacerme escritor.²⁹

Rappelons enfin qu'à cette appartenance problématique dans le champ littéraire s'ajoute une donnée géographique : Chejfec quitte l'Argentine en 1990 pour s'installer à Caracas, où il dirige jusqu'à 2005 la revue *Nueva Sociedad*. Depuis 2005, il vit à New York et y enseigne l'écriture créative à l'université. Pour autant, bien qu'il ait publié la plupart de ses ouvrages dans la maison d'édition multinationale Alfaguara, il reste attaché au champ éditorial argentin : certains de ses livres ont paru dans des maisons d'édition indépendantes – *El llamado de la especie* chez Beatriz Viterbo, *Sobre Giannuzzi* chez Bajo la luna – et il a choisi depuis *Modo linterna* en 2013 de faire paraître chez Entropía, qui est également une petite structure éditoriale de Buenos Aires.

²⁸ Beatriz SARLO, *Escenas de la vida posmoderna*, op. cit., p. 147-148.

²⁹ Francisco ÁNGELES, « La literatura como conjetura » (entrevista a Sergio Chejfec), *Buen Salvaje* [en ligne], n°17, septembre-octobre 2015, consulté en octobre 2016. URL : <https://buensalvaje.com/2015/10/12/literatura-como-conjetura/>

Nous reviendrons plus amplement sur certains points-clés parmi ces diverses conditions de création – le rapport au yiddish et à l’espagnol, la situation d’émigré ; on peut néanmoins déjà déduire de cet éclairage biographique que l’œuvre de Chejfec s’institue en grande partie à travers des appartenances instables – sur les plans linguistique, géographique et dans le champ littéraire.

Quelques « embrayeurs » de paratopie

Or cette paratopie multiforme propre à l’écrivain Chejfec nous semble ainsi se dévoiler par bribes à travers certains de ses personnages, et en particulier ceux, évoqués précédemment, qui sont marqués par une oscillation entre centralité et marginalité. Ainsi María dans *Cinco*, à la fois sainte et mystificatrice, attirante et repoussante, ni intégrée ni totalement exclue, ne concentre-t-elle pas plusieurs de ces « pouvoirs déstabilisateurs de la paratopie littéraire » ? N’est-elle pas, « comme tout écrivain, un point de passage entre ce monde et ce qui l’excède, une vivante et subtile mise en cause de la disjonction des contraires »³⁰ ? Cette figure ambiguë que constitue María a son pendant masculin dans le même livre en la personne du protagoniste, ni jeune ni vieux (« el niño, que ya era anciano », p. 99) et dont il nous est dit qu’il est un « paria » (p. 84) mais qui sauve les marins perdus dans le port, à la façon d’un saint protecteur, combinant ainsi un statut « minimal-maximal », pour reprendre les termes de Maingueneau.

L’embrayage paratopique dans *Boca de lobo* s’opère à travers le contact des deux univers antagonistes auxquels appartiennent respectivement Delia et le narrateur, c’est-à-dire d’un côté le monde ouvrier, rythmé par le travail à l’usine et marqué par l’aliénation à la machine mais aussi par la collectivité solidaire des travailleurs – ce qu’illustre par exemple leur système de prêt d’objets –, et de l’autre le monde bourgeois des lettres, où ni le temps ni l’argent ne semblent avoir d’importance, mais qui est également un monde solipsiste, où l’individu, en l’occurrence le narrateur, est clos sur lui-même. Delia, en tant que femme ouvrière, est la figure de la victime de l’ordre social, mais cette condition est paradoxalement ce qui la rend exceptionnelle aux yeux du narrateur (« era la marca que la distinguía del resto del género humano, y la condición que la señalaba entre todas las

³⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 102.

mujeres », p. 12). Surtout, plusieurs indices la désignent comme un point de contact avec un univers autre ou une instance supérieure : être transitoire, elle est décrite comme « una cosa en camino de ser otra » (p. 82), et son aspect spectral tend à la rattacher à une forme d'au-delà. Socialement, elle n'est presque rien, mais son innocence et cette sorte de transcendance qui l'auréolent et la distinguent des autres ouvriers la rapprochent, elle aussi, d'une figure sainte ou angélique. Face à elle, l'homme de lettres fasciné par ce monde qui n'est pas le sien rôde dans ses marges, jusqu'à ce qu'il rencontre Delia et finisse par la posséder afin d'en faire la mère de son enfant. Diamela Eltit ne s'y trompe pas lorsqu'elle compare ce personnage de prédateur – auquel fait déjà allusion le titre du roman – au comte Dracula ; en effet, paratopique par excellence, le vampire est celui qui, noble et érudit, vit malgré cela aux dépens du bas peuple qui le nourrit de son sang et se voit maintenu dans l'obscurité des peurs primitives :

Drácula necesita de la sangre del pueblo para sobrevivir, requiere del terror y del odio impotente de los habitantes. (...) Su presencia enfermiza, ostentosamente pálida, se mantiene gracias a un equilibrio cuestionable, quiero decir que se mantiene desequilibrando a la masa, inoculando en la masa social una servil erótica letal, carente de destino.³¹

La figure du vampire correspond ici à l'embrayage topique de l'homme de lettres-parasite analysé par Maingueneau qui, s'il ne vit pas aux crochets de ses contemporains, puise en tout cas dans leurs maux la substance de ses récits, et donc de sa survie comme écrivain. La femme prolétaire entourée d'une sorte d'aura mystique et l'écrivain bourgeois et parasite : la situation paratopique de Chejfec, issu d'un milieu familial modeste et toutefois rapidement intégré au sérail littéraire de son époque, oscille entre celle de ces deux personnages intermédiaires, entre ces deux figures topiques de l'écrivain dans lesquelles des statuts mineurs et majeurs se combinent – le paria angélique et le privilégié nécessaire.

C'est cependant à travers le personnage de Samich dans *Moral* que Chejfec rejoue le plus clairement par la fiction la paratopie qui le caractérise en tant qu'écrivain. Quoique Samich ne soit pas d'origine polonaise – bien qu'il porte le nom de jeune fille de la mère de l'auteur –, il est tout de même né bien loin de Buenos Aires. Il provient d'un secteur

³¹ Diamela ELTIT, « La noche boca de lobo », art. cit., p. 171-172. Par ailleurs, la scène (déjà mentionnée dans la première partie) du miroir dans lequel le narrateur ne voit pas son reflet nous semble confirmer cette hypothèse vampirique.

relativement en marge, comme son auteur : la communauté juive polonaise de la capitale pour Chejfec, les zones rurales du nord de l'Argentine pour Samich. Dans un entretien daté de 1999, l'écrivain admet que l'origine provinciale de Samich lui a surtout servi à souligner la difficulté de devenir écrivain lorsque l'on ne possède pas le patrimoine social et culturel approprié : « Tengo la impresión de que Samich es del interior como para poner más de manifiesto los obstáculos con los que se encuentra en su vida literaria »³² : la marge géographique sert en quelque sorte ici de métaphore à la marge sociale et culturelle. De plus, le personnage combine lui aussi, on l'a dit, le statut maximal du maître révérend par ses acolytes, du chef de file poétique charismatique à la parole oraculaire, et le statut minimal de simple poète de quartier aux conditions de vie très modestes et à la diffusion plus que confidentielle. Tout se passe comme si Chejfec reproduisait et poussait à l'extrême dans la fiction la marginalité de sa propre activité littéraire, sur le mode de la dérision, bien sûr, mais aussi – comme il l'affirme lui-même dans l'entretien à Berg et Fernández – sur le mode de l'éloge paradoxal, en prêtant à Samich l'étoffe d'un héros ordinaire. Il choisit en somme de tenir ensemble les caractères minuscule et majuscule de son personnage. Plus globalement, Samich ne catalyse pas que les tensions propres à la trajectoire de Chejfec mais aussi celles de l'écrivain et de l'intellectuel argentin :

No sé si llamarla mirada paródica, quizá sea sólo irónica. Me pareció interesante tratar de hacer una versión de mí mismo y de la realidad, con elementos ambiguamente heroicos. Es por esto que se pone muy de manifiesto una suerte de diagnóstico o mirada sobre algo así como “el intelectual argentino” (...). Sin embargo cabe aclarar que no existe un modelo extendido o convencional de intelectual argentino, como tampoco de funcionamiento o vida intelectual. El elemento común que encontramos es el autodidactismo, tanto referido a procesos de formación asistemáticos como fuera de las instituciones (...). Lo concreto es que la figura autodidacta atravesada por una moral específica: el esfuerzo, el fracaso, la privación y el éxito –muchas veces privado –, es un rasgo presente en todas las figuras reconocibles. Es un mito constitutivo del escritor argentino, más allá de su origen, prestigio y circulación. Un hilo común que constituyó a Sarmiento, Borges, Martínez Estrada, Walsh; por supuesto a los escritores de origen inmigrante, pero también a los patricios como Güiraldes o Victoria Ocampo; en fin, la lista sería interminable y llegaría hasta hoy. Tanto es así que también se podría hacer una galería de personajes autodidactas, como algunos de Arlt, el Adán de Marechal (...). De

³² Edgardo H. BERG & Nancy P. FERNÁNDEZ, « Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec, 15/9/98) », art. cit., p. 323.

este modo, si algo no le falta a nuestra literatura son parábolas de autoformación; y en este sentido temo haber elegido para *Moral* un personaje muy poco original.³³

Venant s'ajouter à la longue liste des personnages d'autodidactes dans la littérature argentine, Samich incarnerait selon son créateur les contradictions du lettré argentin, de l'intellectuel qui souffre d'un complexe d'infériorité vis-à-vis du modèle européen et assume mal le fait d'avoir acquis son bagage culturel par ses propres soins – sans en avoir hérité –, mais qui tente malgré cela d'asseoir sa légitimité aux yeux de ses pairs et grâce aux différentes institutions littéraires *ad hoc*, quitte à reproduire à l'échelle du champ national les schèmes de domination culturelle dont il se sent victime.

Les textes critiques de Chejfec : un intérêt pour les marges littéraires

Outre ces quelques personnages qui peuvent donner à voir par bribes la situation paratopique par laquelle s'institue l'œuvre de Chejfec, une certaine image d'auteur peut aussi transparaitre hors de la fiction. Avant de nous concentrer sur les entretiens que Chejfec a pu donner au cours de sa carrière et sur le discours qu'ont pu développer les critiques à son endroit, il convient de se pencher brièvement sur la récurrence d'une certaine marginalité parmi les objets d'étude choisis dans ses textes critiques – articles et essais. En effet, un simple survol des articles qui portent spécifiquement sur des écrivains suffit pour remarquer que son intérêt en tant que lecteur et essayiste se porte volontiers vers des figures ou des objets littéraires qui, d'une façon ou d'une autre, peuvent être qualifiés de marginaux. Au sein de la littérature du Río de la Plata, essentiellement : dans un article paru dans *Punto de Vista* et consacré à *Sombras, nada más*, d'Antonio Di Benedetto, Chejfec met l'accent sur le positionnement réfractaire qu'a pu avoir Di Benedetto dans le champ littéraire de son époque, et précise que c'est là ce qui l'intéresse en particulier chez l'auteur de *Zama* : sa distance vis-à-vis des « modèles hégémoniques », sa capacité à se situer hors de toute ligne d'influence – ou « généalogie » –, du fait notamment de son travail de la langue :

³³ *Ibid.*, p. 322-323.

Ante los sucesivos cambios que el sistema literario argentino fue generando en lo que se refiere a modelos de escritor, de literatura (de géneros, de lecturas de la “realidad”, de lecturas de la historia y de la literatura misma), Di Benedetto constantemente conservó un lugar signado por la distancia con respecto a estos cambios centrales, a otros modelos alternativos e incluso en relación a los puntos de apoyo que podría suponerse que le brindaba su propia producción narrativa. Apartarse de los modelos hegemónicos, no construirse una genealogía propia, y seguir produciendo, parecen haber sido los rasgos principales de la carrera de este autor. (...) Era el lenguaje el que distanciaba estéticamente, con una precisión y austeridad extremas, los materiales que eran aportados a la narración³⁴

Quelques mois plus tard dans la même revue, Sergio Chejfec fait la critique d'*Espacio puro de tormenta*, de Pablo De Santis, et c'est à nouveau dans la mesure où elle est une manifestation de résistance à une logique majoritaire, où elle prend la forme d'une « anomalie » que l'œuvre en question mérite selon lui d'être célébrée. Selon Chejfec, De Santis tiendrait tête à travers ce roman à l'injonction diffuse de « transparente référentialité » qui semble s'imposer à l'époque dans le genre romanesque – et le discours de l'essayiste concorde ici tout à fait avec celui du noyau des rédacteurs de *Babel*, Martín Caparrós en tête, qui, on l'a dit, se méfie des récits transparents et univoques :

En estos tiempos en los que una transparente referencialidad parecería constituir cierta vocación de principios y condición de circulación en lo que hace a los textos narrativos, un libro que reivindica estar construido a partir de una lógica que no es la acostumbrada se postula desde el vamos para ocupar el holgado terreno de la anomalía.³⁵

En 1989, c'est sur la « figure insaisissable » d'Oswaldo Lamborghini, dont l'extravagance et la provocation sont peut-être deux des traits les plus caractéristiques de son œuvre et de sa biographie, que se penche Chejfec, dans un article intitulé « La inasible catadura de Oswaldo Lamborghini » et paru dans la rubrique « Opiniones » de *Babel*³⁶. Mario Levrero, autre écrivain « hors-norme », dont les écrits inclassables lui vaudront d'être rangé parmi les « raros » par Ángel Rama dès 1966³⁷, semble intéresser Chejfec davantage encore, puisqu'il mentionne son œuvre de façon conséquente dans les articles « La voz

³⁴ Sergio CHEJFEC, « Lo inesperado de una novela, sobre *Sombras, nada más* de Antonio Di Benedetto », *Punto de Vista*, n°24, Buenos Aires, 1984, p. 40.

³⁵ Sergio CHEJFEC, Reseña de *Espacio puro de tormenta*, de Pablo De Santis, *Punto de Vista*, n°25, Buenos Aires, 1985, p. 28.

³⁶ Sergio CHEJFEC, « De la inasible catadura de Oswaldo Lamborghini », *Babel*, n°10, Buenos Aires, 1989, p. 21.

³⁷ Ángel RAMA, *Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.

prestada de los animales »³⁸ et « Figuras del escritor ausente »³⁹, sur lesquels nous reviendrons. Par ailleurs, la poésie n'est pas absente des préoccupations critiques de Sergio Chejfec, puisqu'il publie en 2010 un essai consacré à l'œuvre de Joaquín Giannuzzi. Là encore, il s'agit d'une figure plutôt en marge des zones de visibilité et de reconnaissance du champ littéraire argentin, qui s'y fait dès ses débuts une place excentrée, éloignée des tendances poétiques majoritaires de son époque⁴⁰. L'une des postures du poète sur lesquelles s'attarde Chejfec est ainsi sa « curieuse indifférence » – et son corrélat, l'« indifférence curieuse » – vis-à-vis du marché, de sa propre image publique et de toute forme de sociabilité littéraire : « la curiosa indiferencia reside (...) en despreocuparse por publicar y por participar en revistas y en la vida literaria. Una literatura que no se publica es autónoma, aunque bordeada la inexistencia. » (*Sobre Giannuzzi*, p. 32). Dans son essai le plus récent, *Últimas noticias de la escritura*, Chejfec investigate le rôle de l'outil, du support et du geste dans l'écriture, et leurs éventuelles incidences tant dans le contenu littéraire que dans la réflexion sur la littérature. Pour cela il s'arrête notamment sur plusieurs productions littéraires récentes qui intègrent les outils numériques dans l'écriture, et sont proposés par de jeunes auteurs d'avant-garde qui travaillent en marge des grands canaux de circulation du livre, soit que leurs projets remettent précisément en cause l'objet livresque traditionnel – c'est le cas pour Milton Laüfer, dont le roman *Lagunas* est en libre téléchargement sur son site et s'offre à chaque fois en une version différente dans sa composition –, soit qu'ils questionnent radicalement les concepts d'auctorialité et cultivent un ethos d'écrivain *geek* –

³⁸ Sergio CHEJFEC, « La voz prestada de los animales », *Bio/Zoo* [en ligne], vol. 10, n°1, 2013, consulté en octobre 2016. URL : <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/chejfec>

³⁹Sergio CHEJFEC, « Figuras del escritor ausente », *L'objet littérature* [en ligne], 2011, consulté en octobre 2016. URL : <http://oblit.hypotheses.org/333>. Cet article est à l'origine une communication de l'auteur lue pendant le colloque international interdisciplinaire organisé par Annick Louis (EHSS) les 24 et 25 mars 2011 à la Maison Suger.

⁴⁰ « Giannuzzi empezó a publicar a fines de los años '40, pero estuvo bien lejos de las preocupaciones de los poetas de esa generación, los llamados "jóvenes serios" de tono elegíaco y búsqueda neorromántica. Su poesía circuló por un margen, un punto excéntrico en el campo literario, que fue donde se ubicó lo mejor de esa década y la siguiente. (...)Y es que Giannuzzi cultivó esa parquedad, una identificación con cierta grisura de "hombre común". Ni loco maldito, ni militante de ninguna causa, ni intelectual que se desplaza hacia otras esferas de la cultura; un pésimo publicista de su propia obra. Se mantuvo fiel a su registro dentro de los márgenes estrechos y reconcentrados de su intimidad. » Mercedes HALFON, « Una causa personal », *Radar Libros, Página/12* [En ligne], 15 février 2015, consulté en octobre 2016. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5529-2015-02-15.html>

comme Carlos Gradin, dont les poèmes réunis dans son recueil (*spam*), signé « charly.gr », ont été composés à partir des résultats de recherches par mots clés sur Google.

Lorsqu'il se penche sur la littérature juive d'Amérique Latine dans son article « Marcas en el laberinto » (1995), Chejfec plaide, on l'a dit, en faveur d'approches littéraires capables d'explorer les zones de contact et de tension entre ce qui est traditionnellement admis comme appartenant à la culture juive et ce qui ne l'est pas ; il valorise les œuvres qui se positionnent en marge de l'univers référentiel du judaïsme :

el territorio del saber judío muchas veces ha ocupado el límite, la frontera que marca el comienzo del mundo gentil. En esta zona de tensión se ha desarrollado la más rica literatura judía. No solo la marginalidad de los autores, hecho en cualquier caso variable, sino básicamente el estatuto fronterizo de registros y preocupaciones respecto de lo admitido como judío o como nacional.⁴¹

De façon plus générale, les œuvres de la littérature latino-américaine qui semblent l'intéresser le plus se situent sur les lignes de crête entre les différentes traditions culturelles, « confundiendo las nociones de propio y ajeno »⁴².

Dans l'essai « Viaje y sufrimiento », il évoque entre autres Witold Gombrowicz et reprend à son compte l'idée de l'écrivain polonais selon laquelle l'Argentine et la Pologne sont deux pays qui s'approprient la culture européenne de façon sauvage, irrévérencieuse, sans pour autant s'en émanciper véritablement ni développer un champ de production culturelle autonome :

Según ha postulado Gombrowicz, Polonia y la Argentina se parecen por abrazar la cultura europea – especialmente francesa – de manera inmadura, informe, dando lugar a tradiciones pobremente autónomas, y sin reglas propias de éxito o consagración. No los ingredientes, sino sus partes incompletas y sin desarrollo, hacían de Argentina el país más polaco de América; así como Polonia era el país más argentina de Europa.⁴³

Cette reformulation de l'idée de Gombrowicz peut être lue également comme un élément constitutif de sa figure d'auteur : en tant qu'Argentin d'origine polonaise par son père, Chejfec donne sens à cette double provenance en unissant les deux pays sous le signe de la

⁴¹ Sergio CHEJFEC, « Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios », *El punto vacilante, op. cit.* p. 124.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Sergio CHEJFEC, « Viaje y sufrimiento », art. cit., p. 60.

périphérie et se présente lui-même, *via* la figure marginale de Gombrowicz, comme un écrivain au positionnement oblique vis-à-vis des traditions littéraires consacrées.

Si l'on suit le fil de cet attrait critique pour une littérature des marges, on ne s'étonnera guère que, lorsqu'il s'agit pour Chejfec d'écrire sur un auteur consacré – pour ainsi dire *central* –, il tienne à prendre pour objet d'analyse une œuvre considérée comme périphérique ou mineure au sein du corpus. C'est le cas à propos de Juan José Saer : si Chejfec a publié plusieurs articles sur son œuvre et en particulier *El entenado*⁴⁴, il choisit pour le projet éditorial *Zona de prólogos* – consistant à demander à des écrivains et critiques de concevoir le prologue d'un livre de Saer de leur choix –, d'étudier *Palo y hueso*, recueil de nouvelles publié en 1964, à propos duquel il écrit ceci :

Según un criterio de irradiación, *Palo y hueso* está instalado en la periferia. Si bien acoplado a un centro de gravedad, es un objeto de órbita discontinua, es poco denso y parece meramente esbozado. (...) Distante a primera vista y embrionario en la mirada retrospectiva, *Palo y hueso* es uno de esos títulos por los que difícilmente se comienza con Saer. (...) No estoy seguro de que haya alguna injusticia en la segunda fila asignada a *Palo y hueso*. Pero la pregunta por esta colocación permite revisar un panorama que parece coagulado y de este modo, en segundo lugar, permite ensayar otras ficciones de lectura para una obra que las merece.⁴⁵

Ainsi le regard de biais, depuis la périphérie, que permet l'analyse de ce livre de second plan encourage-t-il un renouvellement de la critique sur l'œuvre saerienne dans son ensemble. Cette idée d'un nécessaire décalage dans l'approche de l'objet de l'étude critique et plus globalement de l'écriture – éventuellement de fiction –, irrigue toute la pensée et la pratique littéraire de Sergio Chejfec – c'est la piste que l'on a proposée en ouverture. Elle est justement explicitée dans l'article de 1996 intitulé « La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad », dans lequel Chejfec réagit aux propositions faites par Italo Calvino pour une littérature future dans ses fameuses *Leçons américaines*⁴⁶. Selon Chejfec, la littérature à venir devrait avoir à cœur de travailler sur le contigu, l'à-côté, et reposerait donc sur un geste de décentrement, d'écart :

⁴⁴ Sergio CHEJFEC, « Aventura y especulación », art. cit. et « La organización de las apariencias », *El punto vacilante*, op. cit. p. 85-97.

⁴⁵ Sergio CHEJFEC, « Palo y hueso (1964). Notas en busca de un prólogo », Paulo RICCI (comp.), *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, p. 48

⁴⁶ Italo CALVINO, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le millénaire*, Paris, Seuil, Points, 2001.

[L]a verdadera literatura del futuro sería aquella donde se representara el acercamiento; una literatura dedicada, como un apremio, al trabajo de inclinación hacia lo contiguo: hacia una geografía lo suficientemente separada como para ser distinta y lo convenientemente próxima como para significar variación, prefiguración o anticipación, del propio lugar. Un leve pero categórico descentramiento que desprecie la lejanía exotista y al mismo tiempo eluda las amenazas de identificación lineal; o sea, la descripción y el relato de lo lateral y lo descentrado (...) La narrativa como *culto periférico*. Por ejemplo, una literatura desplazada hacia los países linderos. Argentinos escribiendo sobre Chile, venezolanos sobre Guyana, brasileños sobre Uruguay, [etc.]⁴⁷

De ce que l'on a considéré ici chez Chejfec, à partir de quelques exemples de ses textes critiques, comme un intérêt prononcé pour les formes et les acteurs littéraires qui se manifestent dans les marges du champ littéraire argentin, on passe avec « La dispersión » à l'expression d'un souhait pour la littérature à venir : qu'elle ne fasse plus qu'un avec la marge, qu'elle soit précisément ce regard oblique, ce mouvement de décentrement, qu'elle permette d'éluder la représentation du lieu propre et de se pencher plutôt sur celui qui est adjacent. Au terme de son article, Chejfec s'inclut lui-même dans un groupe d'« auteurs périphériques » – dont l'identité reste vague, même si l'on suppose qu'il désigne les écrivains argentins – qui seraient à même de constituer une sorte d'avant-garde de cette littérature future de la contigüité (« En tanto autores periféricos, la periferia nos constituye y nos concierne »). C'est aussi un indice de l'image d'auteur en marge qu'il se construit et dont témoignent certains des multiples entretiens qu'il a pu donner aux journalistes et critiques depuis ses débuts.

Les entretiens : une image d'auteur en marge

L'entretien littéraire constitue depuis déjà plusieurs années un objet d'étude fréquent pour les analystes du discours, qui considèrent éventuellement cette manifestation du fait littéraire comme un pan de l'œuvre de l'interviewé, et en tout cas un espace propice pour cet écrivain à la construction d'une image de soi. Galia Yanoshevsky précise que l'entretien est un type de discours qui se situe au carrefour de l'oral et de l'écrit : la forme transcrite – dans des revues sur papier ou électroniques, dans les cas qui nous occupent – retranche et retransforme nécessairement certains aspects de la situation conversationnelle entre

⁴⁷ Sergio CHEJFEC, « La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad », *El punto vacilante*, op. cit., p. 32-33.

l'intervieweur et l'écrivain⁴⁸. Yanoshevsky qualifie aussi l'entretien d'« exercice à quatre mains », en ce qu'il est le résultat de la recomposition par le journaliste ou le critique des propos de l'écrivain, mais aussi dans la mesure où il est le lieu d'une confrontation de l'interviewé avec son image extérieure – qu'elle appartienne à son interlocuteur ou plus globalement à un public – :

C'est aussi l'endroit où l'image de l'auteur est fabriquée et confrontée à des images préalables dans le va-et-vient de la conversation entre interviewer et interviewé : l'intervieweur apporte avec lui l'image que le public se fait de l'interviewé que celui-ci confirme ou rejette par sa manière d'être et de dire au cours de l'entretien.

Au cours d'un entretien se joue donc aussi l'éventuelle actualisation par l'écrivain d'une image qui préexiste à l'échange – un « ethos préalable », selon les termes de Maingueneau⁴⁹ – et se voit à cette occasion confirmée ou infirmée. Ruth Amossy signale quant à elle la nécessité de distinguer entre l'*ethos discursif* qui est un « effet du texte » littéraire lui-même et qui consiste en « l'image que le locuteur présent ou absent projette de sa personne dans le discours », et l'*image d'auteur*. Cette dernière est élaborée dans les alentours du texte littéraire, soit par des sources extérieures dans des « discours d'accompagnement » tels que la publicité ou la critique, soit par l'auteur lui-même dans ses métadiscours⁵⁰. L'entretien littéraire se trouverait donc à la croisée de ces deux discours, dans une zone crépusculaire entre la pure autonomie de l'auteur et celle du journaliste ou du critique – c'est pourquoi nous plaçons ici cette brève analyse de quelques extraits d'entretiens juste après celle du métadiscours de Chejfec essayiste et juste avant celle du discours de la critique sur l'écrivain.

Le premier trait saillant de cette image d'auteur en marge constituée par Chejfec à travers ses entretiens est celui de son positionnement dans le champ littéraire et vis-à-vis des institutions qui le régissent. Dans un entretien de 2015 pour la revue péruvienne *Buen Salvaje*, voici ce qu'il répond à la question « ¿Cómo te definirías como escritor? » :

⁴⁸ Galia YANOSHEVSKY, « L'entretien littéraire - un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n°12, 2014. URL : <http://aad.revues.org/1726>

⁴⁹ Reindert DHONDT et Beatrijs VANACKER, « Ethos : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *CONTEXTES* [En ligne], n°13, 2013, consulté en octobre 2016. URL : <http://contextes.revues.org/5685>

⁵⁰ Ruth AMOSSY, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n°3, 2009, consulté en octobre 2016. URL : <http://aad.revues.org/662>

Supongo que soy del grupo de los indecisos y de los que escriben en voz baja. No fui precoz ni en mis gustos. Llegué tarde a la literatura y tuve con ella una relación vacilante y discontinua. Tengo la impresión de que, en algunos casos, uno es escritor gracias a que convive con el hecho de que podría no serlo. Siempre admiré a quienes no se asumen como escritores en un cien por cien, sino que están en entredicho permanente con su idea de la literatura, o con las instituciones que proliferan a su alrededor.⁵¹

Tout d'abord, Chejfec n'entame pas son autodéfinition comme écrivain en donnant une série de caractéristiques propres à lui seul mais en s'incluant dans le groupe des « indécis » – sans en préciser les membres –, de ceux dont le statut et l'œuvre ne s'affirment pas de façon pleine et entière, mais plutôt sur le mode de l'instabilité, de la précarité, d'une discrétion qui confine à l'effacement de soi (« escriben en voz baja »). S'attachant à saper l'idée d'une éventuelle vocation d'écrivain (« Llegué tarde a la literatura »), il fait du doute et même d'une certaine méfiance vis-à-vis de l'officialité du métier d'écrivain et des institutions littéraires l'apanage des auteurs qu'il apprécie et en qui il se reconnaît sans doute en partie. On pense notamment ici à Di Benedetto, que Chejfec a plusieurs fois reconnu comme un auteur important à ses yeux et dont il valorise la situation paratopique – Chejfec parle d'une « a-colocación » – dans le champ littéraire⁵². Notons que dans l'extrait de l'entretien la première personne tend à s'effacer : elle est mise en concurrence avec la troisième du pluriel mais se cache aussi derrière le pronom indéfini « uno ». Chejfec se caractérise donc ici par identification comme quelqu'un qui ne confère ni centralité ni sécurité à sa figure d'auteur, comme un individu qui ne se considère pas pleinement et indubitablement comme écrivain mais qui écrit au contraire *grâce* à cette idée permanente qu'il pourrait ne plus l'être du tout. C'est le premier type de marge, symbolique, dans laquelle il s'inscrit.

Mais la marginalité qui apparaît le plus fréquemment dans les entretiens est d'ordre géographique. Elle est due à son départ de l'Argentine en 1990, alors qu'y paraissait son premier ouvrage, *Lenta biografía*. Chejfec s'est plusieurs fois expliqué en des termes similaires sur la nécessité de la distance géographique pour son travail d'écrivain. La distance géographique est décrite par lui comme la condition de possibilité de son écriture, comme la source d'une nostalgie productive :

⁵¹ Francisco ÁNGELES, « La literatura como conjetura », art. cit., p. 23.

⁵² Sergio CHEJFEC, « Lo inesperado de una novela, sobre *Sombras, nada más* de Antonio Di Benedetto », art. cit., p. 40.

Yo quería vivir fuera de Argentina y me sirvió estar fuera, porque Venezuela es un país muy lábil, por decirlo así: no tiene un campo intelectual muy consolidado, no hay un acento muy marcado, ni una oralidad distintiva. De todos modos, para mí la cuestión era estar fuera para tener una relación esquiiva con Argentina, pendiente de lo que se hace y escribe acá, pero al mismo tiempo, al estar fuera físicamente, tener una relación productiva de nostalgia⁵³

Cette sortie du pays natal est même définie par l'écrivain comme l'acte fondateur de sa carrière :

Llegué a Caracas cuando salía mi primer libro en la Argentina. Me parece que me hice escritor gracias a vivir fuera. Estar separado hizo la literatura más distante. No sé cómo habría escrito de haberme quedado.⁵⁴

Ceci étant, au cours de chaque entretien portant sur ce thème, l'écrivain prend soin aussi de souligner, en même temps que le nécessaire départ – imputable à toutes sortes de raisons, notamment professionnelles mais sans doute aussi politiques –, le fait qu'il n'a pas cessé de publier en Argentine et de considérer son pays natal comme son « référent » dans le travail d'écriture, à la fois en tant qu'ancrage affectif et éventuel objet de représentation par l'écriture, mais aussi et surtout comme un horizon théorique de réception de ses livres et comme l'environnement culturel et littéraire avec lequel ceux-ci interagissent :

Seguí publicando en la Argentina, y es el primer sitio donde me interesa hacerlo, siempre. Cuando escribo pienso que eso de una manera u otra va a ser leído en la Argentina; está dirigido a mi biblioteca imaginaria, esa biblioteca fantasmática que tienen los escritores y que se compone de títulos, momentos, autores, entonaciones, una comunidad un poco movediza y totalmente subjetiva.⁵⁵

Argentina siempre siguió siendo mi referente, porque a mí me cuesta escribir sobre el mundo en general, de manera abstracta, y al mismo tiempo me cuesta volcarme sobre las cosas concretas. (...) Por eso tengo que tener un ancla en Argentina⁵⁶

L'œuvre de Chejfec semble donc se fonder sur cette situation de paratopie spatiale qui consiste à conserver, depuis la distance, l'Argentine comme champ de réflexion et de

⁵³ Martín DE AMBROSIO, « El argentino reticente », *Radar Libros*, Página/12, 12 septembre 2004 [En ligne]. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1224-2004-09-18.html>. Consulté en octobre 2016.

⁵⁴ Francisco ÁNGELES, « La literatura como conjetura », art. cit., p. 23.

⁵⁵ Antonio JIMÉNEZ MORATO, « La narración del artificio », Entretien avec Sergio Chejfec, *Clarín, Revista N*, 18 avril 2012 [En ligne]. URL : http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Sergio-Chejfec-experiencia-dramatica_0_682131800.html. Consulté en octobre 2016.

⁵⁶ Mariano SISKIND, « Entrevista a Sergio Chejfec », art. cit., p. 44.

réception pour ses ouvrages. À l'origine de sa création littéraire se trouverait donc cette tension entre ses deux localisations, l'une physique et l'autre théorique – bien qu'il rentre assez fréquemment en Argentine, à tout le moins lorsqu'il y publie un nouvel ouvrage. Le fait de résider à Caracas, puis à New York à partir de 2005, est présenté par Chejfec comme la prise de distance critique essentielle à la réflexion sur son pays d'origine :

- ¿Crees que no hubieses podido escribir los libros de la década del 90 si te hubieses quedado en Argentina?
- No sé, pero irme de Argentina me ayudó mucho para pensar en la Argentina a partir del doble componente de nostalgia y de alivio por no estar... me permitió escribir sobre Argentina de una manera completamente distinta. Si bien siempre tendí a tener una escritura muy distanciada, creo que esto me dio una forma particular de distanciamiento.⁵⁷

L'écart voire le tiraillement qu'induit cette expatriation – et qui le relie avec bon nombre d'écrivains argentins de toutes époques – constitue dès lors pour lui l'expérience littéraire par antonomase :

Vivir fuera del propio país consiste en estar en dos lados, una de las cosas más literarias que pueden ocurrir. Y si uno es sensible a esas ambivalencias el tono de su escritura estará marcado por eso.⁵⁸

Par ailleurs, Chejfec a caractérisé à plusieurs reprises son « exil » volontaire comme l'actualisation par le voyage d'une étrangèreté déjà présente en puissance lorsqu'il résidait encore en Argentine : « Vivir en el exterior del país es verificar un vínculo, una respiración, que sentía ya distanciadamente cuando estaba adentro. »⁵⁹ Il ne précise pas ici les causes de ce sentiment de désappartenance initiale au sein de la société argentine, mais dans un entretien avec Augusto Munaro daté de 2008, il l'impute bien entendu à son origine familiale étrangère – juive par son père, uruguayenne d'ascendance juive par sa mère. Son appartenance instable à l'Argentine sur le plan culturel y est exprimée par l'image du « bord diffus » et caractérisée comme un éloignement relatif des grandes tendances discursives et idéologiques qui ont marqué le pays dans lequel il a grandi. Qui plus est, l'étrangèreté qui lui incombe procède selon lui autant d'un décalage géographique – ses ancêtres sont venus

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Francisco ÁNGELES, « La literatura como conjetura », art. cit., p. 23.

⁵⁹ Antonio JIMÉNEZ MORATO, « La narración del artificio », art. cit.

d'Europe ou de l'Uruguay – que d'une « brèche temporelle » – qui désigne sans doute la déchirure laissée par la Shoah dans la mémoire de sa famille paternelle et qui fait tout l'objet de *Lenta biografía* :

Soy hijo de extranjeros, más aún, de desplazados; he crecido en una familia de inmigrantes, y en un momento advertí la presencia de un contorno en mi propio país. (...) Diría que me sentía cerca de un borde difuso, que mi naturaleza era ajena a cualquiera de las construcciones ideológicas y discursivas de la argentinidad, pero que sin embargo pertenecía a esta comunidad (...). Entonces llegó un momento en que me fui y encontré que mi lugar pasaba por revivir esa inseguridad desplazándome, porque el desplazamiento era el correlato físico de la brecha temporal que se iba abriendo con mi origen.⁶⁰

On constatera d'ailleurs que cette étrangeté, qu'il radicalise et déplace en s'installant au Venezuela, est présentée par l'auteur non seulement comme une expérience somme toute ordinaire pour lui, mais aussi comme un trait commun à beaucoup de personnes, qu'importe le pays :

Para mí pensar en el exilio, en el fuera de sitio, es más o menos usual; por diversos motivos me he sentido fuera de todo. Y el hecho de vivir hoy en el extranjero no hace sino enmendar una falla que existiría de vivir dentro de la Argentina. Para quien se siente extranjero el exterior es siempre paradójal, porque es el lugar donde se tiene una experiencia más cierta de la identidad. A la vez, no me parece que esto le ocurra a unos pocos ; al contrario, creo que la mayor parte de la gente siente algo parecido a la extranjería en su propio país, si no todo el tiempo al menos de manera muy frecuente.⁶¹

L'expatriation est donc pour lui à la fois continuation et rupture avec cette non-appartenance éprouvée dans le pays d'origine, mais aussi le moyen d'une affirmation de l'identité personnelle à l'épreuve de l'étranger.

Chejfec construit ainsi dans ses entretiens une image d'auteur en étranger perpétuel. Il précise que c'est paradoxalement en s'éloignant du champ littéraire argentin qu'il a pu y prendre place, à distance, en tant que narrateur et critique. Outre le paramètre géographique, il admet concevoir son statut d'écrivain comme un positionnement on ne peut plus vacillant, marqué par une insécurité fondamentale, mais que c'est pour cette raison précise qu'il peut se dire écrivain (« uno es escritor gracias a que convive con el hecho

⁶⁰ Augusto MUNARO, « La conciencia narrativa. Entrevista a Sergio Chejfec », art. cit., p. 14, 15.

⁶¹ Edgardo H. BERG & Nancy P. FERNÁNDEZ, « Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec, 15/9/98) », art. cit., p. 330.

de que podría no serlo »). De plus, son image d'auteur s'exprime sur un mode mineur : Chejfec ne cesse de ramener son expérience personnelle en tant que citoyen et écrivain à quelque chose de commun, qui serait selon lui partagé par beaucoup d'autres, si ce n'est par tous ; il tend par ailleurs à faire de lui un écrivain chuchoteur plutôt que proclamateur – il dit être de ceux qui écrivent « à voix basse » –, dont la figure s'estomperait derrière une forme d'impersonnel, soit par la mention d'un collectif indéterminé auquel il s'identifie (« soy del grupo de los ... » ; « siempre admiré a quienes... »), soit par l'usage d'un pronom indéfini (« uno »).

D'après Dominique Maingueneau,

L'œuvre ne peut (...) surgir que si d'une manière ou d'une autre elle trouve à prendre forme dans une existence elle-même façonnée pour qu'elle y advienne. À travers son mode d'insertion (fût-ce par auto-exclusion) dans l'espace littéraire et dans la société, l'écrivain atteste son positionnement, la convenance entre une manière de vivre et d'écrire et une œuvre.⁶²

La distanciation géographique de Chejfec est ainsi une forme de mise en concordance de son existence avec une écriture qu'il dit avoir toujours été « distanciée » (« Si bien siempre tendí a tener una escritura muy distanciada, creo que esto me dio una forma particular de distanciamiento »). Par son auto-exclusion de la société argentine, il atteste son positionnement paratopique au sein de l'espace littéraire argentin. Il s'agit bien pour lui « dans le même mouvement de résoudre et de préserver une exclusion qui [est] le contenu et le moteur de sa création. »⁶³

Chejfec objet de la critique : un auteur insaisissable ?

Avant de clore cette partie consacrée à la marge, penchons nous brièvement sur quelques discours critiques sur l'œuvre de Chejfec qui s'essaient également à définir sa trajectoire et à le situer dans l'espace littéraire. Nous l'avons dit, Damián Tabarovsky inclut Chejfec parmi les auteurs de ce qu'il appelle une « littérature de gauche » en Argentine. Dans son bref essai *Literatura de izquierda*, paru en 2004, il tente de discerner, dans un champ littéraire qu'il conçoit comme gouverné par l'académie et le marché, une forme de

⁶² Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 124.

⁶³ *Ibid.*, p. 85.

littérature qui échapperait à la capture de ces deux institutions : une « littérature de gauche », composée par des objets littéraires impossibles à considérer comme des œuvres pour l'académie, ni comme des marchandises pour le marché, une littérature qui se méfie de toute convention et cherche non pas à instaurer un nouveau paradigme mais à battre en brèche l'idée même de paradigme, d'ordre littéraire. *Literatura de izquierda* est en partie un plaidoyer pour la production, essentiellement romanesque, de jeunes auteurs – dont certains sont passés par *Babel* – qui se caractérise par une élaboration formelle poussée, une forme de radicalité narrative ou poétique et une certaine opacité, voire un « suspens » du sens, selon le terme de Tabarovsky. Pour donner au lecteur une idée plus concrète de cette « littérature de gauche », le critique cite pêle-mêle, dans une liste non exhaustive, quelques écrivains et œuvres qui lui semblent particulièrement représentatifs de cette production littéraire anti-canonique, parmi lesquels Chejfec :

Entonces una pequeña lista, una lista incompleta, entendida no como un mero agrupamiento casual, sino como un programa de lectura, como la intuición de que allí se encuentra algo así como la condición material para un discurso fuerte sobre la literatura argentina contemporánea, o sobre la relación entre literatura y crisis, lo que viene a ser lo mismo. Ese *work in progress* debería leer bien pegado al texto algunas novelas de Daniel Guebel, como *El terrorista* y *El perseguido*, y también novelas como *El amor enfermo* de Gustavo Nielsen, *Santo* de Juan Becerra, *Versiones del Niágara* de Guillermo Piro, *Cinco* y *El llamado de la especie* de Sergio Chejfec, *¡Nítida esa euforia!* de Marcelo Eckhardt, *En esa época* de Sergio Bizzio, *Los cautivos* de Martín Kohan, cuentos como *El resort de novia* de Sebastián Bianchi, o incluso poemas como *La Ruptura* de Ezequiel Alemian o los de *40 watt* de Oscar Taborda. (...) ¿Cuál es el sentido de estas novelas, de esos cuentos, de estos poemas? Una pista: son literaturas que no buscan dar sentido, pero que tampoco invitan al non-sense; sino que pretenden ir más allá: con algo de soberbia, sueñan con poner el sentido en suspenso⁶⁴

Bien que Damián Tabarovsky affirme ailleurs dans son ouvrage, de façon quelque peu contradictoire, que les écrivains de *Babel* ont fait du « contre-canon » proposé dans les années 1980 par Libertella, Fogwill et Aira « un canon *tout-court* » – ce qui induirait un certain confort, une perte de la portée novatrice et critique –, il prête tout de même à l'œuvre de Chejfec – tout du moins à ses premiers ouvrages, en particulier *Cinco* et *El llamado de la especie* – la vertu, propre à la « littérature de gauche », d'opérer une résistance aux logiques du marché et de l'académie et de troubler l'horizon d'attente du lecteur. À tel

⁶⁴ Damián TABAROVSKY, *Literatura de izquierda*, op. cit., p. 46-47.

point qu'il situe cette littérature, difficile à manipuler pour des éditeurs autant que pour les critiques, constituée par des « écrivains sans public », dans une sorte de non-lieu du champ social et littéraire :

Ese sin lugar es el sitio de la literatura de izquierda, allí imagina la comunidad inoperante. Desde ese sin lugar, habla: es el escritor sin público.⁶⁵

Quoique de façon moins radicale, Beatriz Sarlo détecte également dans l'œuvre de Chejfec une singularité qui d'une certaine façon l'isole et la rend difficilement comparable aux productions d'autres auteurs de son temps ou dont les problématiques sont proches. Chejfec a même déjoué en quelques années de publication les influences que l'ancienne directrice de *Punto de Vista* avait pu discerner dans ses premiers romans :

conozco lo que Chejfec viene escribiendo casi desde el principio (si es que se me permite hablar de principio) y, desde entonces, hice mis apuestas sobre su sorprendente y a veces inexplicable originalidad. Casi semana a semana, durante varios años, vi cómo Chejfec se iba desligando de las influencias más evidentes (de Saer a Bernhard) e inventándose una sintaxis.⁶⁶

L'originalité des textes de Chejfec réside principalement pour Sarlo dans la syntaxe toute particulière qui les constitue – c'est l'objet principal de l'article « Anomalías » –, et cette originalité échapperait ainsi à la comparaison voire à l'élucidation critique (« inexplicable originalidad »). Dans un autre article, Sarlo qualifie l'œuvre de Chejfec d'« extraña, solitaria, insistente »⁶⁷ : c'est moins en raison d'une variation dans ses genres ou ses formes que par sa persistance dans un sillon de plus en plus solitaire et sans pareil que l'œuvre de Chejfec est ainsi décrite par Sarlo comme un ensemble difficile à localiser.

Si l'on admet suivant Bourdieu que l'avant-garde dans le champ littéraire est cette fraction de la production par et pour les intellectuels qui cherche à proposer une certaine innovation dans les discours, et dont les textes se caractérisent par leur élaboration en circuit restreint et leur contestation de la légitimité culturelle dominante en faveur de

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶ Beatriz SARLO, « Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec », *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 394.

⁶⁷ Beatriz SARLO, « El amargo corazón del mundo », *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 398.

nouvelles catégories de perception esthétique⁶⁸, on qualifiera sans peine le milieu littéraire des débuts de Sergio Chejfec d'avant-gardiste, en ce sens qu'y transitent, en circuits courts, des productions littéraires et intellectuelles qui s'opposent à une forme de littérature hégémonique et dont les auteurs marquent leur distance vis-à-vis de la sphère de la grande production, où prévaut la loi économique. Chejfec ne participe cependant que de façon intermittente et avec un engagement très mesuré aux productions de ces espaces de sociabilité et de légitimation littéraire – de *Punto de Vista* à *Babel*. Si nombre de ses personnages, depuis *Lenta biografía* jusqu'aux nouvelles récentes de *Modo linterna*, sont marqués par une appartenance sociale et géographique défaillante ou paradoxale, il semble qu'on puisse discerner, à la faveur du concept d'embrayage paratopique, une sorte de *continuum* entre les êtres de fiction créés par Chejfec et le positionnement social, géographique et littéraire de l'auteur, dont l'instabilité voire l'insécurité (« revivir esa inseguridad desplazándose ») transparaît autant dans son goût d'essayiste pour des objets littéraires quelque peu marginaux que dans l'image d'auteur qui se dessine dans ses entretiens ou dans la critique.

S'il y a chez Chejfec une indéniable fascination pour les espaces périphériques et intermédiaires – *Conurbano*, zones frontalières entre ville et pampa, entre vide et plein –, ce motif est aussi un moyen de réinvestir un patrimoine littéraire national, en particulier les textes de Borges et Martínez Estrada. Tandis qu'à ce *leitmotiv* périphérique se superpose, du côté des personnages, une appartenance instable, le concept de paratopie permet de penser certaines articulations entre cette localisation paradoxale des personnages et le positionnement de Chejfec au sein du champ littéraire. Outre la marginalité, le déplacement erratique constitue l'autre forme d'étrangèreté géographique que nous analyserons à présent.

⁶⁸ Pierre BOURDIEU, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, n°22, Paris, 1971, p. 49-126.

Troisième partie
Étrangèretés géographiques : l'errance

Chapitre I

Personnages en mouvement : du flâneur aux vagabonds

El *road* es un falso *bildungsroman* : el protagonista emprende solo y con ilusión las pruebas que le darán identidad, y no sabe que está huyendo de sí mismo. Cree que está dirigiéndose a alguna parte. Las ilusiones del viaje se convierten en ecos de viejos mitos malditos: el holandés errante, la nave de los locos, la secta kalenderi, compuesta de viajeros que no se pueden detener...

Jorge Barón Biza, « La huida sin fin. El arte road »,
Por dentro todo está permitido

De la jeunesse passée à Buenos Aires jusqu'à l'installation à New York en 2005 en passant par le séjour de dix ans au Venezuela, l'itinérance occupe une place importante dans la vie de Sergio Chejfec, et ce même avant sa naissance, pour ainsi dire, si l'on pense à l'exil de son père de la Pologne jusqu'en Argentine. Cela est peu en comparaison de certains de ses personnages qui ne cessent de se déplacer, et dont le mode d'être au monde est principalement défini par cette constante déambulation. Nombre d'entre eux se présentent ainsi comme des sortes de vagabonds. C'est le cas pour le jeune orphelin de *Cinco*, qualifié de « persona errática » (p. 97) et qui semble condamné à errer, à la picaresque, de port en port. L'étrange peuple qui traverse *El llamado de la especie* se voit quant à lui déterminé par une « geografía ambulatoria » (p. 145), et la pérégrination hors d'Argentine qu'entreprend le personnage de Félix dans *Los incompletos* ne semble avoir d'autre but que celui de s'éloigner du point d'origine : « decidió alejarse del país y sobrevivir como un planeta errante (...) adoptar un impreciso lustre internacional (...) ser un argentino en fuga » (p. 7).

Par ailleurs, dans *Mis dos mundos* et *La experiencia dramática*, mais aussi dans une certaine mesure dans *El aire* et *Los planetas*, c'est le cheminement – majoritairement urbain – qui constitue le moteur même de la narration. La déambulation est ainsi le fil qui relie les différentes actions et les « choses vues », qui raccorde les éventuelles digressions auxquelles celles-ci donnent lieu. Là encore, le spectre de Saer n'est pas loin, si l'on pense à son roman

Glosa, dont le récit avance en même temps que les deux personnages le long de l'avenue principale d'une ville de province, dont la structure en trois chapitres est précisément déterminée par cette marche urbaine – au cours de chaque chapitre, les personnages parcourent sept pâtés de maisons –, et qui associe la stricte linéarité de cet itinéraire aux plus complexes circonvolutions du discours et de la pensée des protagonistes. Parfois, à l'inverse, le récit est également le moteur de la déambulation, comme c'est le cas dans *La experiencia dramática*, où le récit enchâssé que prend en charge Rose entraîne le mouvement du corps et de la pensée : « Su voz es un ardid para seguir avanzando entre las calles y pensar mientras tanto en cosas diferentes » (p. 89-90). *La experiencia dramática* est le roman de Chejfec qui s'apparente le plus à *Glosa*, dans la mesure où la déambulation qu'il donne à lire est aussi une promenade à deux, associée à une conversation – c'est le cas aussi pour certains passages de *Los planetas*.

Déjà dans *Glosa* le simple et bref itinéraire rectiligne sur l'avenue n'est pas loin de se transformer en une errance du fait de la conversation, des pensées, des réminiscences qu'il suscite¹. Chejfec hérite très certainement de cette vision saerienne du déplacement géographique comme une errance potentielle, si balisé, si clos et ordonné soit-il. Nous observerons ici les différentes modalités du déplacement présentes dans son œuvre, en montrant que toutes accusent une forme de désappartenance à l'espace géographique, une territorialité problématique – si l'on se souvient que le « territoire » constitue pour les géographes l'espace en tant qu'il est « approprié, avec [la] conscience de son appropriation »². Dans son essai intitulé *Ficciones contemporaines de l'errance*, Lambert Barthélémy analyse le motif de l'errance dans la littérature contemporaine, et en particulier dans l'œuvre de Cormac Mac Carthy, Peter Handke et Claude Simon. C'est par distinctions successives qu'il définit le terme d'errance. Ainsi l'errance se différencierait-t-

¹ C'est ce que souligne Edgardo Berg : « Más o menos extenso, más o menos intenso, el presente para Leto o el Matemático es un torbellino en movimiento, un travelling onírico donde las calles, las paredes o los carteles lumínicos son "presentes preñados de futuro y cargados de pasado". Y es en este sentido, cuando la caminata iniciada por la avenida principal de Santa Fe, la avenida San Martín, se vuelve errancia, sucesión intermitente que hace percibir el efecto como anterior a la causa, a la vida como "una serie de reconocimientos a posteriori" ». Edgardo H. BERG, « "Hojas de ruta" (la ciudad como escenario en *Glosa* de Juan José Saer) », *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* [En ligne], n°11, 1999, p. 14, consulté en janvier 2017. URL : <http://fh.mdpu.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/409/1011>

² Roger BRUNET & Hervé THÉRY, « Territoire », Roger BRUNET (éd.), *Les Mots de la géographie, op. cit.*, p. 480.

elle d'abord de l'*exil* en ce qu'elle « ne se pense pas dans la tension du périple entre deux rives. (...) Elle ne joint rien, ne fait pas traverser. N'est que par le milieu. »³ L'errance n'est pas non plus assimilable au *voyage*, qui pour sa part est « archivé, décrit, ordonné, raconté » et « nécessairement pensé sous la catégorie du retour »⁴. L'errance empêche toute « lecture rétrospective totalisante », prive le sujet de retour au point d'origine et au contraire « [l'écarte] de sa rive, l'entraîne dans un mouvement qui lui interdit de s'approprier l'espace qu'il parcourt. »⁵ Par conséquent, l'errance n'est autre que « ce qui reste au sujet quand il n'a plus de place, plus de lieu assigné, quand le lieu habité devient inhabitable. Ce n'est pas chercher un autre lieu, mais plutôt faire de l'absence de lieu même un territoire d'habitation. »⁶

Nous verrons tout d'abord comment Chejfec opère, surtout dans *Mis dos mundos*, une reprise du thème moderniste de la promenade pour le déconstruire et le désenchanter. Il s'agira également d'étudier la représentation de l'errance chez Chejfec, en s'appuyant sur l'analyse d'un extrait de *Los planetas* à partir des concepts d'« espace lisse » et de « déterritorialisation » forgés par Deleuze et Guattari, puis d'expliquer la récurrence de ce motif erratique dans le corpus. Nous proposerons enfin de considérer cette mobilité volontiers erratique comme la manifestation spatiale d'un désir de mobilité *temporelle*.

1. Le « protagoniste de la déception » ou le flâneur désenchanté dans *Mis dos mundos*

Dans son prologue au livre de photographies de François Mouriès déjà cité, Chejfec écrit ceci :

Hoy el caminante es muchas veces un protagonista de la decepción. Ejecuta con entusiasmo un guión que ha pertenecido a sus colegas del pasado, a quienes les tocó un tiempo de revelaciones urbanas y culturales, pero que ahora se encuentran agotadas. Por

³ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 146-147.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 25.

eso, en cualquier momento de su recorrido ese entusiasmo se convertirá en desconsuelo y – antes – en distanciamiento.⁷

L'auteur propose ici la figure d'un marcheur impersonnel, paradigmatique (« *el caminante* ») : l'expérience qu'il décrit serait celle de tout un chacun, s'élevant ainsi à une sorte de niveau universel. Il oppose toutefois un temps présent (« hoy », « ahora ») à un « passé » peu défini, si ce n'est comme un « temps de révélations urbaines et culturelles ». Cette expérience de la révélation par la promenade serait désormais vaine, et remplacée par celle de la mise à distance et de la déception. Étayant des photographies de lieux qui pourraient tout à fait être décrits par Chejfec dans ses livres, ce petit texte inaugural reprend de façon condensée un thème omniprésent dans *Mis dos mundos* et que les critiques ont souvent souligné : une désillusion contemporaine de la promenade, liée à la perte de l'expérience révélatrice qu'elle avait pu permettre auparavant.

Rappelons que dans *Mis dos mundos* le personnage narrateur, une sorte de double fictif de l'auteur, est invité en tant qu'écrivain dans une métropole brésilienne anonyme pour un salon et profite de son temps libre pour se rendre dans un parc au milieu de la ville. Notons au passage que l'édition du livre chez Candaya inclut en première page un portrait photographique de Sergio Chejfec dans un parc à New York, ce qui ne manque pas de renforcer l'aspect autofictif du texte qui lui succède. Le récit s'articule dès lors entièrement autour de cette promenade de quelques heures dans le parc et du spectacle assez ordinaire qu'elle offre au narrateur, ainsi que des nombreuses réflexions et réminiscences qu'elle suscite. Si cette déambulation semble stimuler sa pensée et sa mémoire, ce dernier n'aura pourtant cessé de dévaluer cette expérience de la promenade. D'entrée, il se présente comme un grand amateur de la marche à pied en ville, qui est son premier réflexe lorsqu'il découvre un endroit :

apenas llego a una ciudad la primera decisión que tomo es salir, quiero conocer el ámbito circundante, compenetrarme a través de la acción más sencilla, más socorrida y más a la mano como es el andar a pie. (p. 13)

Pourtant, juste après cette déclaration, la passion de la promenade urbaine se trouve remise en cause par le narrateur, en ceci que l'expérience de la marche n'éveillerait plus en lui le

⁷ Sergio CHEJFEC, « Geometría del silencio », François MOURIÈS, *Pueblos sin retrato*, op. cit., p. 6-7.

même enthousiasme qu’auparavant, et se trouverait même désormais privée du sens qu’elle avait pu revêtir dans une époque antérieure de sa vie (« caminar se ha ido vaciando de significado », p. 14). Le narrateur impute d’abord ce désenchantement aux changements des villes au cours des dernières décennies, qui iraient dans le sens d’une uniformisation des paysages et des modes de vie urbains, et donc d’un appauvrissement de l’expérience du regard pour le passant (« A veces he pensado que son las mismas ciudades las que tienen la culpa », p. 14). Mais il suppose ensuite qu’il ne doit cette déception récurrente qu’à lui-même, qu’à une expérience peut-être trop répétée, à une lassitude strictement personnelle qui le guette à chaque promenade et empêche la surprise :

comienzo con avidez y entusiasmo (...) pero poco a poco se me va invadiendo una sensación de desgano y de hartazgo por anticipado. (p. 15)

de tanto caminar se me ha reducido la capacidad de admiración o sorpresa (p. 22)

Dès lors, ainsi privée de sens et de joie, cette habitude de découvreur pédestre prend la tournure d’un automatisme : « conservo del antiguo anhelo el mecanismo básico, una suerte de tic físico y social a la vez, que es la caminata » (p. 16). Ces considérations désenchantées sur la promenade vont revenir fréquemment dans le livre, et dépasser selon nous la sphère proprement affective du narrateur pour prendre une importance plus considérable et se présenter en effet comme un symptôme de l’ère contemporaine. Comme s’il s’agissait d’un mal commun et répertorié, le narrateur donne à cette lassitude le nom de « zozobra del caminante » :

hay siempre un punto demasiado cercano que, encima, encuentro cada vez más pronto, después de no muchas cuerdas de haber iniciado la caminata; es el referido cansancio, la distracción, algo que intento denominar “la zozobra del caminante”, una mezcla de rabia y vacío, de sed y rechazo. (p. 21)

Comme Chejfec dans le prologue au livre photographique *Pueblos sin retrato*, le narrateur oppose ensuite cette absence de révélation, cette sécheresse de l’expérience piétonnière à l’heure actuelle à un âge passé où le cheminement permettait un certain dévoilement, une découverte, l’accès à une vérité quelconque :

en realidad ninguna caminata me ha brindado auténticas revelaciones. No ha sido en mi caso como en el pasado, cuando los caminantes sentían reencontrarse con algo que sólo se

ponía de manifiesto en el trance de andar, o creían descubrir aspectos del mundo o relaciones en la naturaleza hasta ese momento ocultas. (p. 55)

Topoi de la promenade

À quelle vision passée de la promenade Chejfec fait-il ici allusion ? Quels sont ces *topoi* littéraires et plus largement ces conceptions de la flânerie qui lui semblent inopérantes à l'époque contemporaine et qu'il cherche à déconstruire ? Tout d'abord, l'un des moments clés d'exaltation de la promenade dans la littérature se situe à la fin de l'Ancien Régime en France. Les XVII^e et XVIII^e siècles voient dans la promenade le moyen de renouer avec le *topos* antique du *locus amœnus*, et la considèrent comme l'occasion d'un « contact immédiat avec les beautés champêtres, sources de réconfort moral »⁸, une échappatoire également aux sollicitations du monde social afin d'atteindre une certaine ataraxie et ainsi une meilleure vie de l'esprit. L'idée est de retrouver une nature non encore corrompue par la civilisation. La promenade apparaît alors comme un « appel de l'authenticité », « loin du théâtre du monde »⁹. En situant son personnage dans un parc, espace à la fois naturel et artificiel, Chejfec joue avec ce *topos* et le tourne en dérision. Son écrivain à la dérive, davantage frappé par les infrastructures du parc que par sa verdure, fasciné par le spectacle des oiseaux enfermés dans une volière, et qui tente en vain d'entrer en contact avec les carpes et les tortues du bassin, semble nous dire que nous sommes entrés dans l'ère de l'artifice et même du simulacre de nature – que résume aussi l'image des cygnes géants –, et que cette volonté de contact direct avec le monde non civilisé apparaît bien anachronique.

Mais Chejfec réinvestit également le lieu commun de la promenade comme source d'inspiration littéraire. Jean-Jacques Rousseau a parmi les premiers fixé dans ses *Rêveries du promeneur solitaire* cette scène topique de l'homme de lettres puisant sur les chemins champêtres la matière à sa réflexion et à ses écrits. Il affirme d'ailleurs que la révélation de sa vocation d'écrivain lui est venue lors d'une promenade, et décrit volontiers la forêt de Montmorency comme son « cabinet de travail »¹⁰. La promenade est chez Rousseau le

⁸ Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 90.

⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Cœuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 404.

support euphorique d'une méditation presque inconsciente mais toujours fructueuse. Chejfec prend l'exact contrepied de cette idée en mettant en scène son double attablé à la terrasse d'un café au terme de sa marche et incapable d'écrire une ligne. Par ailleurs, si pour Rousseau la promenade constitue aussi un « mouvement de l'écart, un mouvement du retrait (...), qui ouvre un espace propre, l'espace de l'unicité et de la vérité d'un moi à l'opposé de l'aliénation sociale »¹¹, dans *Mis dos mundos*, le narrateur déconstruit ce « mythe » de l'authenticité du moi à travers la promenade : « caminar es poner en escena la ilusión de autonomía y sobre todo el mito de la autenticidad. » (p. 13)

Mais c'est sans doute la figure du promeneur urbain de la fin du XIX^e siècle, celle du flâneur, qu'a exaltée Baudelaire et analysée Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, qu'a le plus en tête Chejfec lorsqu'il évoque cette modalité passée de la promenade qui s'opposerait à celle du moment contemporain. Le flâneur de la modernité est un citoyen oisif à l'attention flottante, qui se laisse porter par les scènes des rues parisiennes et des passages couverts. « Homme d'aucun lieu et de tous les lieux, le flâneur transforme la rue en espace d'habitation »¹², il est constamment balancé entre la curiosité et l'indifférence. Pourtant, tel que Baudelaire la décrit dans « Le peintre de la vie moderne », sa flânerie est une expérience assez euphorique elle aussi : elle est une véritable « jouissance », qui repose sur le fait « d'élire domicile dans le nombre »¹³. Surtout, cette déambulation nourrit son intelligence et permet de conférer un sens à l'environnement urbain, elle se révèle comme science de l'observation, lecture incessante d'une ville-texte. Celui qui la pratique est un « observateur exceptionnel dont le regard investigateur est aiguisé par le mouvement de la foule. (...) Aussi le véritable flâneur ne s'ennuie jamais, il se suffit à lui-même et trouve dans tout ce qu'il rencontre un aliment à son intelligence. »¹⁴ Comme la promenade rousseauiste, la flânerie est source de réflexion et d'invention, elle permet l'écriture, comme le souligne l'écrivain Victor Fournel dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* : « Chaque individu me fournit (...) la matière d'un roman compliqué »¹⁵.

¹¹ Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 92.

¹² *Ibid.*, p. 149.

¹³ Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, éditions du Sandre, 2009, p. 16.

¹⁴ Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 154.

¹⁵ Cité par Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 150.

Le promeneur de *Mis dos mundos* se rapproche dans une certaine mesure du type du flâneur baudelairien : homme de lettres plutôt oisif lui aussi, il fait montre d'une relative inutilité sociale – il fuit ses maigres obligations sociales en quittant la Feria del Libro à laquelle il est invité pour aller se promener seul. Il est pris par un sentiment d'appartenance ambivalent au lieu de sa flânerie, de même que le flâneur (« Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde »¹⁶). Surtout, s'il est vrai qu'il semble plutôt s'éloigner de la foule en entrant dans le parc, il cherche pourtant à travers sa promenade à s'effacer dans une identité collective, à la manière de « l'homme des foules » d'Edgar Poe, qui inspirera Baudelaire son traducteur (« L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito »¹⁷). Le parc idéal serait ainsi pour lui un lieu si indéterminé qu'il conduirait à un effacement de l'identité des personnes qui l'occupent :

El sitio arrumbado, indistinto, o mejor todavía, el sitio donde la persona, movida quién sabe por qué tipo de distracciones, se ausenta, se convierte en nadie y ella misma termina siendo imprecisa. (p. 6)

Sa visite au parc est motivée par un désir d'anonymat, d'oubli de soi :

Quise olvidar el motivo de mi visita a la ciudad y hasta me tentó la idea de olvidar mi propio nombre y tratar de ser otro (p. 11)

Cependant, le personnage de Chejfec se distingue nettement du flâneur du XIX^e siècle tel que dépeint par le poète en ceci qu'il est un promeneur déçu, qui ne sait plus puiser ni joie ni nouveauté du spectacle urbain qui se déroule autour de lui, ni en faire matière à récit. De fait, ce que transcrit le narrateur de son cheminement dans *Mis dos mundos* se rapporte davantage à une introspection qu'à un récit du monde extérieur, et ce contenu se trouve constitué par une négativité de la pensée et du discours : le récit consiste le plus souvent à dire une difficulté voire une impossibilité analytique et expressive – à titre d'exemple d'énoncés métadiscursifs très fréquents : « Lo que quiero decir ahora, como siempre, está atravesado por la imprecisión » (p. 127). Avec la séquence finale de la terrasse du café à la fin de la promenade dans le parc, Chejfec pousse cette logique à son terme en donnant à

¹⁶ Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 16.

¹⁷ *Ibid.*

lire un assèchement fatal de l'écriture. Le promeneur de Chejfec est ainsi un flâneur las, dont le sens de l'observation semble s'être émoussé, et qui continue sa flânerie par simple réflexe mécanique privé de sens (« la ciega tracción de mi marcha automática », p. 21) ou bien pour sauver les apparences aux yeux de ses contemporains. Pour achever ce désenchantement, la promenade nous est décrite en fin de compte comme la seule activité possible pour une telle coquille vide, pour un personnage qui se voit privé de toutes les aptitudes (« inepto para las artes o las artesanías; también para el trabajo físico o manual; también para el intelectual », etc., p. 56). On peut voir en cet être d'une platitude déconcertante, dépourvu de toute caractéristique, l'écho d'un personnage beckettien – si l'on songe à *Molloy*, par exemple – qui se réduit en fin de compte à un corps, tout juste bon à marcher : « en fin, carente de todo esto no me quedó más opción que caminar » (p. 57). Beatriz Sarlo propose une parenté entre le narrateur de *Mis dos mundos* et le Barroso de *El aire* en les qualifiant tous deux d'« homme[s] sans qualités », empruntant à Robert Musil le titre de son roman-phare¹⁸. Et en effet Barroso, peu à peu dépossédé des différentes facettes de son identité – il perd son statut professionnel à cause de l'incendie de son bureau, son statut marital après la disparition de sa femme, son éthos d'ingénieur et d'homme rationnel face à des phénomènes aberrants, etc. –, se retrouve lui aussi sans autre choix que d'errer dans la ville. L'errance apparaît ainsi comme une double absence de *sens* – compris à la fois comme cap pour la marche et comme signification.

Le personnage de *Mis dos mundos* ne marche, semble-t-il, ni pour faire l'expérience du vagabondage ni pour donner un sens au paysage et ainsi ressusciter l'éthos du promeneur romantique ou du flâneur moderniste ; sa marche est comme la trace, l'inertie dans le contemporain de cette ambulation pluriséculaire, le sens en moins :

Muchas veces me puse a pensar... ¿Qué quiero encontrar? Un atisbo de vida linyera hecha de nada, solamente de miedo y ventajismo inmediato; o algún viejo ideal

¹⁸ À propos de Barroso : « hombre sin cualidades : extranjero a su propia ciudad, extranjero a los recuerdos que otros le entregan de su mujer, carece él mismo de recuerdos. » Le protagoniste de *Mis dos mundos* est ainsi un « narrador-personaje “sin cualidades” : incapaz tanto de entusiasmos como de creencias, inerte, y, sobre todo, resistente a cualquier exhibición. Las revelaciones que, en el pasado, sucedían durante las caminatas (Goethe y Rousseau caminaron sin pausa) no le ocurren (...), como si la era de la revelación hubiera caducado ». Beatriz SARLO, « Chejfec por Sarlo », Dianna C. NIEBYLSKI (dir.), *Sergio Chejfec : trayectorias de una escritura, op. cit.*, p. 42.

contemporáneo que proponía la caminata como tesis de una nueva religión urbana. Es demasiado confuso y no estoy seguro... Debido a eso he seguido andando, por inseguridad y por vacío de la voluntad (p. 57)

Comme le souligne Graciela Speranza dans son *Atlas portátil de América Latina, Mis dos mundos* sonne comme le requiem du flâneur. Son protagoniste apparaît plus globalement comme l'incarnation ultime et desséchée du passant en littérature, le personnage qui vient clore une longue tradition de promeneurs exaltés, ou en tout cas herméneutes, de Rousseau à Sebald :

Sin los tesoros botánicos con los que Rousseau preservaba los encuentros naturales ni la “botánica del asfalto” de la *flânerie* baudelairiana, sin la gracia generativa del azar de las *promenades* surrealistas ni los pasajes benjaminianos, sin las epifanías del Dublin de Joyce ni la tensión entre el afuera y el adentro de la Nantes natal en la que Julien Gracq vio la forma de una ciudad de recorridos infinitos, sin la línea recta del que sabe adónde va que inspiró *La ciudad del mañana* de Le Corbusier ni las ruinas que reviven la historia en los trayectos de W.G. Sebald, del paseo urbano sólo ha quedado un “mecanismo básico, una suerte de tic físico y social a la vez, que es la caminata.”¹⁹

Interrogé sur cette reprise désenchantée du personnage topique du flâneur dans un entretien récent conduit par Liesbeth François, Chejfec insiste sur le fait que ce promeneur est un être littéraire anachronique (« un esclave culturel du passé »), guère adapté au monde urbain contemporain, et qu'il n'est plus selon lui le protagoniste culturel de notre époque :

Yo creo que los personajes de mis novelas que caminan son como esclavos culturales del pasado, en el sentido de que (...) [la caminata] es una especie de condena cultural a la que están sometidos. En ese sentido, me parece que el flâneur es una figura que pertenece al apogeo de la modernidad y que se inscribe en un contexto en que la ciudad moderna está en plena constitución. (...) Creo que las ciudades han evolucionado en un sentido específico en todo el mundo y que ya han dejado de ser el escenario del flâneur en términos modernos para ser otra cosa. Uno podría suponer que el flâneur era el sujeto privilegiado de aquella ciudad, pero ahora me parece que hay sujetos que pertenecen a otros órdenes que son más importantes que el del caminante.²⁰

Dans son essai *Viaje contra espacio*, Jorge Carrión conçoit comme une récurrence dans la littérature de voyage postmoderne le fait que le voyageur mêle le métadiscours au récit des choses vues, joue avec les représentations passées du voyage, réécrit et réinterprète des rôles-types de voyageurs présents dans la littérature mondiale et introduise une distance

¹⁹ Graciela SPERANZA, *Atlas portátil de América Latina, op. cit.*, p. 111.

²⁰ Liesbeth FRANÇOIS, « “Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando.” Una conversación con Sergio Chejfec », art. cit.

critique vis-à-vis de sa propre posture de voyageur et de la tradition historique, comme c'est le cas dans *Mis dos mundos*²¹.

Crise de l'expérience moderniste

Le désenchantement chez Chefec ne se limite pas à la flânerie urbaine, il touche également le voyage en général, comme l'annonce la phrase d'ouverture de *Cinco* : « El viaje, promesa de la travesía, para él no prometía nada. » (p. 57). Dans cet incipit tout en négativité résonne indubitablement l'héritage de Juan José Saer, qui choisissait d'ouvrir *Nadie nada nunca* par : « No hay, al principio, nada. » Il semble que l'on puisse rapporter ce désenchantement de la flânerie chez Chefec à ce qui chez Saer se manifeste plus globalement comme une reprise sur le mode déceptif de certains topoï du roman moderne. Dans la mesure où la « poétique négative » de Saer analysée entre autres par Piglia est issue d'un doute radical quant à la possibilité de représentation de l'expérience, il n'est pas surprenant que l'écrivain santafesino cherche à déconstruire certaines représentations typiques de ce qui a sans doute représenté l'époque par excellence de la transcription romanesque de l'expérience psychique du sujet au monde – que l'on songe par exemple à l'expérience du temps subjectif chez Woolf ou Proust, le courant de conscience et l'épiphanie chez Joyce, etc. Si dans *El río sin orillas* le spectacle décevant et « muet » du fleuve prend plutôt le contrepied d'un *topos* romantique – l'idée d'un lyrisme immanent au paysage, qui parlerait de lui-même –²², l'incipit fameux de la nouvelle « La mayor », qui

²¹ « la distancia irónica que el viajero establece consigo mismo y con sus expectativas, en una búsqueda que se sabe, desde el principio, contraria a la del turismo de masas y diferente de la del viajero de la Ilustración, el Romanticismo, el Imperialismo decimonónico o el *Modernism*. Sin embargo, ese concepto no contempla el aspecto fundamental de la reescritura (de viajes ajenos –textuales – y de viajes propios en muchos casos). Por eso quizá habría que añadir el concepto de *meta-viajeros*. El prefijo “post” indica “después o detrás de”; “meta”, además de este significado, tiene los de “junto a” y “con”. De modo que un metaviajero de la posmodernidad última no sólo observa con ironía la tradición histórica que lo precede, sino que además explicita en sus relatos de viajes junto a quién o qué está viajando, mediante técnicas autoconscientes como (...) las reflexiones ensayísticas que intercala el escritor argentino Martín Caparrós en su libro de crónicas *Larga distancia* ». Jorge CARRIÓN, *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 26.

²² Le narrateur rapporte dans cet extrait son expérience décevante du contact avec le fleuve, qui se révèle réfractaire à toute évocation : « Tenía la esperanza de que la proximidad del río, su contacto visual, en razón del prestigio legendario de la experiencia, convocarían de inmediato no únicamente los hechos, imágenes, los lugares y los hombres, sino también el ritmo, el orden, y el sentido con el que deberían incorporarse a mi relato, pero al cabo de un rato de estar parado en mi balcón sobre el agua me resigné a comprobar que el

ouvre le recueil éponyme, reprend et déjoue quant à lui le *topos* de la mémoire involontaire forgé par Proust et représenté par l'épisode de la madeleine dans *Du côté de chez Swann*.

Saer écrit ainsi :

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada." O: "No pienso nada, lo que se dice nada. Y no recuerdo, tampoco, nada: no sube, por decir así, ¿desde dónde?, ningún relente, nada."²³

Mais dans ce désenchantement de la madeleine et du flâneur, pour ainsi dire, chez Saer et Chejfec, on peut lire aussi le désamorçage de la croyance en ce que Rabaté nomme la « métonymie heureuse » et qu'il considère comme le fondement du roman moderne. Chez Balzac ou Proust, la confiance dans les pouvoirs de suscitation et d'expansion narrative du discours permet d'envisager, à partir d'un simple fragment, la recreation de la totalité. Tout s'enchaîne « sur le fil d'une métonymie triomphante », « l'écrivain, comme l'archéologue ou le naturaliste, sait lire, à partir d'une trace, le processus entier ; il fait se déplier, devant son lecteur ébahi, l'intégralité du caché, de l'enfoui. »²⁴ Dès lors, le goût d'une madeleine peut ressusciter toute une enfance, le spectacle d'un fleuve peut convoquer « les faits, images, les lieux et les hommes »²⁵ qui lui sont associés, et le récit d'une promenade permet de conférer un sens plein et cohérent à l'environnement urbain et social traversé. C'est justement cette possibilité de recreation d'une totalité à partir de l'expérience fragmentaire que Saer ne cesse de remettre en cause dans ses écrits et à sa suite Chejfec, notamment dans *Boca de lobo* lorsqu'il désigne *via* son narrateur la réminiscence proustienne comme un *topos* usé (« He leído muchas novelas donde los olores sirven para rescatar recuerdos olvidados », p. 43), et dans *Mis dos mundos* lorsqu'il démonte la représentation de la promenade comme

paisaje seguía mudo y cerrado y refractario a toda evocación » Juan José SAER, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza, 1991, p. 32.

²³ Juan José SAER, « La mayor », *La mayor*, Seix Barral, 2006, p.9-10.

²⁴ Dominique RABATÉ, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006, p. 49.

²⁵ Juan José SAER, *El río sin orillas, op. cit.*, p. 32, nous traduisons.

expérience de connaissance totalisante²⁶. C'est précisément ce type d'ambition narrative totalisante que Chejfec reprochait à Georges Perec dans un article publié dans *Babel* en 1989 à propos du roman *La vie mode d'emploi*, constitué de tous les récits de vies des habitants d'un immeuble parisien, passé en revue pièce après pièce :

el sector elegido del universo es esa casa de París, la cual, paradójicamente, gracias a su finitud puede representar, rigurosa, una totalidad. Sin embargo, como objeción quizá podemos plantear que lo real posee un orden que se fractura cuando lo queremos representar; el mundo constituye un rompecabezas permanente cuyas piezas no resisten el orden necesario para la observación de los hombres.²⁷

2. Espace lisse et déterritorialisation dans *Los planetas*

Ce sont à présent les récits de déplacements géographiques plus amples et plus erratiques qui vont nous intéresser, et en particulier celui qui nous est donné à lire sur une trentaine de pages dans *Los planetas*. À la façon de l'épisode de l'échange des identités – que nous avons analysé dans la première partie –, le micro-récit sur lequel nous nous pencherons ici est enchâssé, puisque pris en charge par le personnage de M et destiné sans

²⁶ Une semblable reprise de certaines des idées propres à la modernité est aussi présente dans *El aire*. Selon Alejandra Laera, le roman de Chejfec est une mise en récit fictionnel de notions développées par la critique culturelle de Walter Benjamin ou Georg Simmel, mais aussi le lieu d'une rupture avec ce répertoire conceptuel moderniste : « *El aire* funciona como un amplio despliegue del repertorio modernista, pero también como la posibilidad de representación de su clausura ». Alejandra LAERA, *Ficciones del dinero, op. cit.*, p. 56.

²⁷ Sergio CHEJFEC, « Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad », *Babel*, n°18, p. 20. Chejfec analyse ainsi le livre-somme de Perec à la lumière des présupposés de la postmodernité – ici, pour le dire vite : l'éclatement des métarécits et des narrations globalisantes –, ce qui est une constante au sein de la ligne intellectuelle prônée par la revue *Babel*. À propos de la définition de la postmodernité dans *Babel* et la pensée de la fin d'une époque, voir Mariana CATALIN, « *Babel. Revista de libros: formular el propio presente entre los finales y el fin* », *Castilla. Estudios de Literatura*, n°4, 2013, p. 556-580. Chejfec voit ainsi dans *La Vie mode d'emploi* un geste proprement anachronique à l'ère postmoderne, en tant qu'il se place dans la lignée du roman réaliste balzacien (« lo anima el deseo fatal de incorporarse (...) a la larga saga de la literatura realista ») et hérite de la foi borgésienne dans une possibilité de représentation narrative de l'infini (« como un borgeano todavía entusiasta de proyectos ya agotados »).

Sergio Chejfec omet toutefois de tenir compte de la « pièce manquante » dans le damier parfait de cent cases que constitue l'immeuble pérecquien. Comme le souligne Dominique Rabaté dans *Le Chaudron fêlé*, à travers ce manque anticipé, cette béance planifiée dans l'impeccable dispositif romanesque et mathématique, Perec admet que le recensement systématique du réel doit être à la fois permis et désamorcé par le *jeu*, au sens d'activité ludique et d'espace libre pour laisser un système tourner. Contre la folie de vouloir représenter le tout, il lui importe ainsi de conserver la tension entre possibilité et impossibilité de la représentation, de la traduction du monde, et de signifier que cette représentation peut être *totalisable* mais ne doit pas être *totalitaire*.

doute à S, et s'intitule « Segunda historia de M » (*Los planetas*, p. 92-119). En voici un bref résumé. Un couple de Formosa, ville située au Nord de l'Argentine, non loin de la frontière avec le Paraguay, décide un jour de se lancer sur les chemins sans destination précise, simplement mû par un « désir itinérant » (« empujados por un deseo itinerante común », p. 94). Les deux personnages anonymes marchent d'abord vers le nord et arrivent au Paraguay, dont le paysage les déçoit par sa ressemblance avec celui de leur terre d'origine. Ils décident donc de rebrousser chemin et redescendre vers le sud mais au moment de repasser la frontière, ils sont pris pour des migrants clandestins et passent plusieurs semaines en détention. Finalement relâchés, ils reprennent leur marche dans le Nord de l'Argentine ; c'est alors que commence pour eux une longue errance, qui modifie peu à peu mais radicalement leur perception de la vitesse, leur fait adopter un mode de vie extrêmement frugal et fait de l'indécision et de l'absence de but leur mode d'être profond. Le cheminement erratique semble être devenu une sorte de *fatum* (« bajo el influjo benigno del sino errante », p. 103). Un matin, alors qu'ils n'ont croisé personne depuis très longtemps, ils rencontrent une petite fille prénommée Marta qui a fui sa famille et veut continuer sa route toute seule. Le couple, qui reconnaît une sorte de familiarité entre eux et Marta (« una misteriosa inclinación común, el mismo don trashumante », p. 106), voudrait lui proposer d'avancer en sa compagnie mais la laisse finalement repartir seule, ce qu'ils regrettent aussitôt. Plus tard, alors qu'ils sont déjà bien loin de la région de Marta, ils voient à nouveau s'approcher une petite fille (« la escena era igual, parecía una repetición », p. 108). Le narrateur l'appelle Lesa, même si elle n'est apparemment autre que la Marta déjà rencontrée ; si elle ne cherche plus cette fois à fuir sa famille mais au contraire à la retrouver, elle est toujours perdue, et cette désorientation s'étend à son identité même : elle ne sait plus qui elle est ni comment elle s'appelle – Marta, Mirta, Lesa ou Sela. Après des années d'errance, le couple arrive dans les environs de Buenos Aires, se fait arrêter pour vagabondage et passe un temps indéterminé en prison. Une fois libérés, ils s'installent dans une maison qu'ils transforment en une sorte d'autel dédié au culte de Marta, et constitué d'une image de la Vierge et d'une photo d'une petite fille. Bien que la religion toute personnelle qu'ils pratiquent attire l'hostilité d'une partie du voisinage, leur culte se diffuse et leur maison accueille de plus en plus de fidèles, jusqu'au jour où un groupe religieux les

chasse pour y établir leur siège. L'histoire se termine sur le spectacle des deux *formoseños* à nouveau vagabonds mais cette fois dans la ville, devenus *linyeras* de Buenos Aires.

Cette « seconde histoire de M » est sans doute l'un des passages qui marquent le plus le lecteur de *Los planetas*, pour diverses raisons. Situé au milieu du roman, l'épisode se caractérise, comme les autres récits enchâssés du livre, par une certaine obscurité du sens : il ne fournit que peu de noms ou de marqueurs temporels et spatiaux, l'histoire frôle le fantastique et n'a pas de lien direct apparent avec le récit principal de S et M. Certains échos se font pourtant entendre avec d'autres éléments dispersés dans *Los planetas* : le couple de *formoseños* apparaît ainsi comme une variation sur le mode erratique du couple amical formé par S et M, qui ne cessent eux aussi de marcher ensemble, mais dans la ville ; Marta, l'enfant perdue, peut être une figuration de M (Miguel) le disparu – leurs prénoms commencent par la même lettre, tout comme Sela pour S (Sergio) – ; et plusieurs motifs ici présents se retrouvent dans tout le reste du texte : le sentiment de dévotion lié à la photographie, l'élasticité du temps, l'instabilité du nom et l'image obsédante du dédoublement. Surtout, le micro-récit est l'occasion d'une méditation sur l'errance et ses effets sur le rapport de l'individu au territoire ainsi que sur sa propre identité. Voyons tout d'abord comment la représentation que fait Chejfec du territoire argentin de l'errance dans le récit coïncide avec ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment « l'espace lisse ».

Espace lisse et espace strié

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari élaborent une dichotomie conceptuelle entre deux types d'espace : le « lisse » et le « strié ». L'espace strié représente l'espace quadrillé et homogène composé de surfaces fermées ; c'est l'espace « strié par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures »²⁸, défini par les lignes parallèles, organisé et occupé par l'État, caractérisé par la sédentarité. L'espace lisse, au contraire, est celui qu'investissent les nomades : il se définit par le point et non selon des voies prédéterminées ; si des lignes le traversent, ce sont « des traits qui s'effacent et se déplacent avec le trajet »²⁹. Le trajet n'y est pas subordonné à des points nodaux – par exemple une route reliant deux villes – : ces

²⁸ Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 472.

²⁹ *Ibid.*, p. 474.

points dépendent au contraire du trajet lui-même – points de repos, de rencontre, etc. sur le parcours. Il peut s’agir ainsi d’un désert, de la banquise, ou de la mer, « espace lisse par excellence » – « bien que confronté aux exigences d’un striage de plus en plus strict »³⁰. Au sein d’un espace lisse,

la ligne est donc un vecteur, une direction et non pas une dimension ou une détermination métrique. C’est un espace construit par opérations locales avec changements de direction. Ces changements de direction peuvent être dus à la nature même du parcours (...) mais ils peuvent encore plus être dus à la variabilité du but ou du point à atteindre.³¹

Dans le fragment de *Los planetas* qui nous occupe ici, on observe tout d’abord une nette dichotomie entre l’espace strié de la ville de Buenos Aires où sont finalement relégués les deux personnages au terme de leur périple, et l’espace lisse qu’ils traversent depuis la frontière paraguayenne jusqu’aux environs de la capitale. Partis de Formosa et faisant route vers le sud, les deux voyageurs suivent vraisemblablement le cours du fleuve Paraná et traversent sans doute les provinces de Corrientes et d’Entre Ríos avant d’arriver dans les environs de Buenos Aires. L’espace qu’ils parcourent est figuré comme un érème³², un quasi-désert, tout à fait fictif et presque atemporel. Bien que ce ne soit pas la région concernée et que Chejfec n’utilise pas de substantifs tels que « pampa » ou « llanura », ce désert de papier rappelle le paysage fondateur de la littérature gauchesque du XIX^e siècle argentin – le « desierto », tout aussi fictif, de Sarmiento et d’Echeverría, mais aussi la pampa dans le plus tardif *Martín Fierro*. En effet, cet espace est très peu décrit dans le micro-récit, hormis comme une étendue infinie de rase campagne (« kilómetros y kilómetros de campo abierto », p. 101), presque aussi abstraite que dans le *Martín Fierro*³³ ou chez Borges³⁴ : une ligne d’horizon et un ciel changeant, quelques villages, une voie de chemin de fer et les

³⁰ *Ibid.*, p. 598.

³¹ *Ibid.*, p. 597-598.

³² L’érème désigne l’espace inhabité, qui s’oppose à l’écoumène.

³³ Martínez Estrada souligne à ce sujet dans *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* que les très rares descriptions du paysage faites par Hernández, qui ne tiennent en guère plus que quatre vers entre « La Ida » et la *Vuelta*, le limitent à une ligne d’horizon qui sépare le ciel de l’immensité verte. Voir Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro, I: Las figuras*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 108-109.

³⁴ « La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño. » Jorge Luis BORGES, « El fin », (*Ficciones*), *Obras completas, vol. 1, op. cit.*, p. 519.

traces naturelles d'un passé très ancien (« un leño petrificado », p. 104 ; « unas osamentas lustrosas, huesos que seguramente estaban allí desde miles de años atrás », p. 109).

La ville de Buenos Aires, destination finale des *formoseños* devenus vagabonds urbains après avoir été chassés de chez eux, est en revanche décrite comme un espace composite et parcellaire (« Una yuxtaposición neurasténica de cornisas, innumerables campos de profundidad en el espacio fragmentado, eso era Buenos Aires. », p. 93), un espace où l'expérience du déplacement ne suscite pas l'imagination, du fait que les lieux sont déjà identifiés, catégorisés : « no había lugar para la imaginación (o al revés : no encontraban la imaginación adecuada para unos lugares ya pautados y clasificados) », p. 94). L'appel à l'errance qui caractérise les deux personnages, et qui s'exprime tantôt comme une destinée (« sino errante ») tantôt comme un don (« don trashumante ») ou encore comme la réaction face à une invivable sédentarité, va de pair avec une incompatibilité vis-à-vis de la logique territoriale – striée et sédentaire – imposée par la *polis*, la cité : c'est ce que semble signifier le fait que leur voyage soit si souvent empêché, d'abord par la ligne frontalière nationale entre l'Argentine et le Paraguay – exemple de striage de l'espace – puis par les forces de l'ordre qui les arrêtent pour vagabondage. C'est que le déplacement erratique entre en profonde contradiction avec la territorialité du pouvoir, il vient perturber l'espace-temps que ce dernier impose. Ce pouvoir politique sédentaire contraint dès lors les deux errants à la réclusion carcérale, conçue comme la plus restrictive des sédentarités ; c'est en ce sens qu'on peut comprendre les deux arrêts qui leur sont imposés par la loi au début et au terme de leur traversée, l'un dans un centre de détention à la frontière avec le Paraguay et l'autre dans plusieurs prisons autour de Buenos Aires.

Par ailleurs, il est frappant de voir à quel point la caractérisation de l'errance des personnages dans *Los planetas* concorde avec la description conceptuelle de l'espace lisse dans *Mille plateaux*. Deleuze et Guattari écrivent ainsi que « [l']espace lisse est justement celui du *plus petit écart* : aussi n'a-t-il d'homogénéité qu'entre points infiniment voisins, et le raccordement des voisinages se fait indépendamment de toute voie déterminée »³⁵. Cette

³⁵ *Ibid.*, p. 474, nous soulignons.

idée de « plus petit écart »³⁶, résonne étonnamment avec le terme « desvío mínimo » utilisé par le narrateur pour qualifier le mode de déplacement géographique auquel l'Argentine, et même le continent entier, seraient particulièrement propices : « En las revistas gráficas la región, Argentina, el continente, parecía el lugar indicado para el desvío mínimo, donde sucedía todo lo pasible de suceder » (p. 95). Nulle appropriation sédentaire possible sur cet espace ouvert et indivis, seulement une traversée :

Ocupación, conquista, campamento, residencia, propiedad, eran palabras ajenas no sólo a su vocabulario sino también a la naturaleza; ellos se conformaban con atravesar. (p. 125)

Deleuze et Guattari insistent également dans *Mille Plateaux* sur le fait que dans le déplacement nomade, le trajet sur l'espace lisse n'est pas déterminé selon la mesure d'une distance ni la tension vers un but à atteindre, mais se « construit par opérations locales avec changements de direction ». Le narrateur de la séquence de *Los planetas* revient précisément sur cette idée de l'effacement du but au profit de la simple direction :

la caminata como progresión, como conjunto de acciones que busca alcanzar una meta, se invalidaba (p. 98)

Cette découverte du caractère proprement autotélique de leur marche éveille chez les deux voyageurs un imaginaire mythique de la tribu nomade ou du peuple errant – nous reparlerons de ce dernier *topos* – :

A veces, entusiasmados con sus nuevas cualidades, se ensoñaban imaginándose como un grupo de personas (tribu, clan, familia o religión) que ignorara el obstáculo y donde lo esencia fuera la dirección, también podía ser el simple movimiento, pero jamás la meta; lo esencial nunca podía ser la meta (p. 101)

Qui plus est, l'errance selon Deleuze se manifeste comme une expérience de dérégulation et déquantification du temps, et d'exposition à de possibles arhythmies. Le rapport à l'espace lisse ne s'entend pas en terme de mesure et donc de quantité mais selon une logique d'intensité. C'est ainsi que chez Chejfec, la notion de vitesse, en tant que rapport mathématique entre une distance parcourue et un temps écoulé, se trouve progressivement abolie par les deux errants, qui lui préfèrent peu à peu l'idée de durée –

³⁶ La formule est empruntée à Lucrèce dans le *De rerum natura* lorsque celui-ci décrit le « clinamen », c'est-à-dire cette infime déviation des atomes tombant en pluie et qui les fait s'entrechoquer, ce qui permet dans un cadre matérialiste d'expliquer l'existence de la liberté humaine.

idée bergsonienne déjà mentionnée, et largement reprise par Deleuze – ici décrite plutôt comme une intensité affective liée à l’errance et capable d’abrèger ou de dilater le temps :

la primera virtud adquirida consistió en olvidar la noción de velocidad, y con ello abolir la demora o la prisa. Así como sería riesgoso afirmar que un planeta cumple su trayectoria lento o veloz, del mismo modo el tiempo dejó de representar una escala asimilable al espacio; la distancia era la espera, y ésta, como la experiencia, pura duración. Lo momentáneo podía prolongarse durante días y lo permanente segundos. (p. 101)

En revanche, de retour dans l’espace strié de la ville, le temps apparaît comme infiniment divisible en laps, mesurable dans l’espace, à l’aune du plan en damier régulier de la capitale : il ne s’agit plus dès lors de la durée bergsonienne conçue comme multiplicité « opposée à la multiplicité métrique ou de grandeur », comme intensité étrangère aux horloges. La vie urbaine à laquelle se voient finalement forcés de revenir les *formoseños* est privée d’arythmie et d’intensité, elle n’est précisément qu’un « rythme normal », régulier :

No encontraban necesario, como en el campo, comprimir tiempo ni espacio; los hechos brotaban con un ritmo normal, el lapso de las cuadras se confundía con su largo. La vida en la ciudad se desarrollaba dentro de la gran escala, lo bastante amplia como para contener, sin amenazas ciertas de dispersión, la geografía donde proliferan los hechos – cuadras y manzanas –, y dividir a la vez el tiempo hasta la exageración. (p. 94)

La traversée des deux personnages n’est pas exprimée en termes de kilomètres parcourus ni d’années écoulées mais plutôt comme une succession de perceptions sensorielles – les changements de couleur des champs, la tombée de la nuit, l’absence ou la présence du vent (p. 106), etc. C’est que « [l]a perception [dans l’espace lisse] est faite de symptômes et d’évaluations, plutôt que de mesures et de propriétés. C’est pourquoi ce qui occupe l’espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores »³⁷.

Identités fluctuantes

Si Chejfec, en une sorte de mise en récit des concepts d’espace lisse et d’espace strié proposés par Deleuze et Guattari, donne à lire « le rapport déconditionné à l’espace et l’insertion dans des formes de temporalité obliques » qu’implique l’errance, il décrit aussi et

³⁷ Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 598.

surtout « l'état d'instabilité ontologique »³⁸ à laquelle elle expose le sujet. La ville est ainsi présentée comme le lieu d'une fixité de l'identité, auquel s'oppose le souvenir de l'errance à travers le « campo », marqué par la promesse d'une altérité :

Recordaban la ilusión de haber querido ser otros al arribar en el campo a cada nuevo lugar, deseo al que se abandonaban siempre; recuerdo que ahora los consolaba porque desde su llegada a Buenos Aires la ficción se había interrumpido, eran siempre los mismos. (p. 94)

Si les deux errants cherchent donc, à travers l'actualisation de ce « don transhumant », une forme de sortie de soi, peut-être une mise en suspens des statuts que la société et l'appareil d'État leur assignent dans l'espace urbain, l'expérience de la marche semble plutôt aboutir dans un premier temps à une déperdition ontologique : l'indécision qui marque leur cheminement se reporte ainsi sur leur identité et s'illustre par l'image, que l'on sait désormais récurrente chez l'auteur, de la transparence des corps : « ellos, que al errar lo invadían todo, no se sentían invadidos por nada. Se creían tenues, transparentes » (*Los planetas*, p. 102). Comme dans *Los incompletos*, l'Argentine affecterait ceux qui la traversent d'un degré d'indétermination supérieur, les dépouillerait de certaines composantes de leur identité (« los compatriotas eran seres metafísicos, incompletos o invisibles en tanto procedían de una tierra sin rastros », *Los incompletos*, p. 102-103), cette terre « sin rastros » aboutissant à des êtres *sin rostros*. Mais tout se passe comme si l'errance estompait encore davantage les traits identitaires ; les vagabonds échappent ainsi sans cesse à toute tentative de « saisie » par autrui de leur être vagabond :

Muchas veces, al cruzarse con alguien, después de los saludos escuchaban la pregunta de rigor, si pertenecían a algún circo, otras veces si buscaban trabajo; nadie advertía que eran simples vagabundos. (p. 103)

Cette invisibilité métaphorique acquise par l'errance, qui serait donc à considérer plutôt comme une expérience heureuse de l'allègement des assignations sociales propres à la vie dans l'espace strié, semble à jamais perdue une fois de retour à Buenos Aires :

Querían ser invisibles, pero como no lo lograban, el cuidado que ponían al moverse (...) recordaba la conducta de los animales. (p. 116)

³⁸ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 16.

Selon Lambert Barthélémy, qui étudie ce motif erratique chez trois auteurs dont l'œuvre se situe globalement dans la même *épistémè* que les écrits de Sergio Chejfec³⁹, l'errance dans le roman contemporain substitue généralement « une figure ambiguë, indécise et mouvante du sujet à sa conception organique, psychique et politique classique. »⁴⁰ Analysant ainsi la récurrence de la figure du double chez Handke, Simon et McCarthy, il en déduit que

L'imaginaire de l'errance apparaît globalement déterminé par l'exposition d'une identité instable, précaire, processuelle. Il privilégie les figures du clivage, de l'aliénation, du dédoublement pour dire l'impossible restauration d'une organicité pleine du sujet, ou exposer les biais que trouve le sujet pour donner forme à ce qui le traverse. L'errance ne restaure pas une identité perdue et dont la perte travaillerait infiniment le corps du sujet. Elle expose le sujet à l'aléatoire d'une autre énonciation.⁴¹

Or toute la séquence narrative qui nous occupe ici semble fonctionner sur le mode du double – et ce fonctionnement est ambivalent : à la fois union de deux et scission de l'un. On entrevoit tout d'abord au sein du couple vagabond une profonde communion des sentiments et des pensées, à tel point que les deux individus semblent n'en former qu'un seul. A travers l'image déjà rencontrée de la porosité de la peau, il nous est dit que l'un est perméable aux sentiments de l'autre : « Desde hacía tiempo tenían sentimientos compartidos, seguramente transmitidos por la piel, a través del aire » (p. 112). Mais c'est avec le personnage de la jeune fille (Marta/Lesa) que cette idée d'un régime ontologique double se manifeste le plus nettement. C'est en tant que Marta qu'elle apparaît aux errants une première fois, comme un mirage en plein désert, et ceux-ci ne tardent pas à la reconnaître comme une des leurs (« No les escapaban las afinidades – una misteriosa inclinación común », p. 106). Elle leur raconte alors l'histoire d'un jeune garçon qui en tombant se heurte la tête contre une pierre. Lorsqu'il se réveille, il découvre une

³⁹ Une épistémè littéraire définie « par l'interrogation critique de l'héritage conceptuel et littéraire de la modernité, ainsi que par les profondes mutations qui ont affecté les modalités de représentation du sujet, de l'espace et du temps au cours du second XX^e siècle. » Le projet de Barthélémy est d'analyser une « configuration fictionnelle précise [de l'errance], liée à la crise générale du sens qui traverse et structure la culture du siècle dernier, à l'affirmation croissante d'un principe général d'incertitude et de valeurs articulées aux notions de mouvement et de fluidification – liée, pour le dire vite, au basculement d'un imaginaire sédentaire à une imagination nomade, phénomène que l'on perçoit aisément dans le domaine des représentations sociales comme dans ceux de la pensée théorique, de la littérature ou des arts plastiques. » *Ibid.*, p. 13-14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ *Ibid.*, p. 143.

communauté qui parle une langue inconnue de lui. Il finira par changer de nom et par devenir un autre pour pouvoir s'y intégrer (« El joven debe cambiarse el nombre para ser admitido, pasa a ser otro », p. 104). Longtemps après son départ, la jeune fille apparaît une deuxième fois, sous le même aspect physique, mais elle semble changée : elle ne fuit plus sa maison mais cherche à retrouver ses parents, et elle dit s'être elle-même cognée la tête : en une sorte de métalepse narrative, elle subit ce qu'a vécu le personnage dont elle a raconté l'histoire précédemment. Depuis l'accident, elle ne se reconnaît plus comme *Marta* : Lesa, Mirta ou Sela sont les prénoms qui pourraient tout aussi bien la désigner. Elle dit également ressentir une forme d'altérité en elle : « Se sentía extraña consigo misma; como si un cuerpo nuevo, no necesariamente extraño, hubiese ocupado partes del propio » (p. 109). Cette seconde figure se manifeste ainsi comme une sorte de double hybride de Marta. La troisième et dernière manifestation de Marta ne sera pas proprement physique mais se fera sous la forme d'une icône, ou plutôt d'une multiplicité iconique. En effet, les deux vagabonds croient reconnaître son visage sur toutes les photographies, et la figure qui s'était répétée une fois sous la forme d'un déjà-vu prolifère désormais dans leur souvenir comme une obsession :

El recuerdo de ella se multiplicaba a escala industrial. Fotos de colegialas, estampas de pequeñas deportistas, simples y anónimos retratos de carbonilla, cualquier gráfica de niña producía en ellos un exaltado sentimiento donde se mezclaban devoción y bondad. (p. 112)

De plus, une fois revenus dans la ville, le couple voue un véritable culte à Marta – dont le prénom n'est différent qu'à une lettre près de celui de *María* – par le biais d'une icône de la Vierge. La figure mariale constitue alors un double de plus à celle de Marta. Cette situation fictionnelle qui combine à l'absence de l'être cher sa surprésence photographique rappelle éventuellement celle, bien réelle, des Mères de disparus qui dès les premiers temps de la dictature emplissent la Place de Mai de portraits photographiques de leurs enfants absents. L'image comme objet de transfert affectif et même de vénération d'un être désormais absent fait aussi écho à un autre passage de *Los planetas* déjà mentionné, dans lequel les photos échangées par S et M ont valeur de talismans (p. 24).

En somme, et pour reprendre des termes deleuziens, l'espace lisse que représente la portion de terre argentine parcourue par ces quelques personnages est propice à leur

déterritorialisation en des modes distincts⁴². Entendons ici par territoire la « marque constituante d'un domaine, d'une demeure »⁴³, dont la valeur est existentielle et qui « circonscrit pour chacun le champ du familier et de l'attachant, marque les distances avec autrui et protège du chaos »⁴⁴. Les deux *formoseños* quittent leur territoire d'origine pour emprunter une « ligne de fuite » (« La déterritorialisation est l'opération de la ligne de fuite »⁴⁵) qui les rend socialement non identifiables par autrui (« nadie advertía que eran simples vagabundos », p. 103) et leur fait expérimenter, on l'a dit, leur déplacement erratique en terme de durées et d'intensités plus que de distances et d'évènements. Leur rencontre avec Marta éveille en eux un imaginaire nomade tribal, bien plus que celui d'un schéma familial traditionnel (« Dos formaban una simple pareja, pero tres inauguraban la tribu », p. 106). Surtout, cette déterritorialisation ne cesse de contrevenir au « striage » et à la distribution des possibles organisés par l'État – la traversée de la frontière, le vagabondage en périphérie urbaine. Leur forme d'itinérance les fait devenir minoritaires et intempestifs, comme en attestent leurs deux arrestations. La reterritorialisation et la resédentarisation forcée qu'ils subissent à leur retour dans l'espace urbain se trouvent d'abord marquées par une marginalisation :

El aire hostil de la ciudad (...) los empujaba al interior, arrinconándolos incluso contra las paredes; jamás fueron al centro, plazas, lugares en general donde se reuniera demasiada gente (p. 115)

Le souvenir du territoire désormais lointain de l'errance se cristallise d'abord sur le bruit des trains suburbains, qui leur rappelle les espaces du Nord :

Cuando recordaban el pasado de gloria, antes de ponerse tristes oían el silbato de un tren salvador, que trasladaba la imaginación de los dos a los grandes espacios del norte (p. 115)

Ensuite, la reterritorialisation s'organise entièrement sur le culte de Marta, figure associée au territoire perdu de l'errance : en quelque sorte, le souvenir de Marta, son adoration et les

⁴² « Le lisse dispose toujours d'une puissance de déterritorialisation supérieure au strié. » Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 599.

⁴³ *Ibid.*, p. 396.

⁴⁴ François ZOURABICHVILI, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 28.

⁴⁵ Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 634.

images culturelles qui lui servent de support « valent pour » le territoire nomade arraché (« N'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire « valoir pour » le territoire perdu ; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, sur un objet, sur un livre, sur un appareil ou système... »⁴⁶). Pourtant cette reterritorialisation au sein de l'espace urbain sous contrôle n'est pas un retour à la norme, du fait justement de ce culte étrange qui constitue pour eux un espace-temps autonome et minoritaire, une sorte d'utopie privée, et qui par ailleurs détourne ou dévoie un culte majoritaire, puisqu'ils se servent d'une imagerie propre au christianisme (« una gran lámina de cierta virgen », p. 114) pour développer un culte tout à fait personnel dédié à la petite fille. Cette reprise d'une ligne de fuite par le culte à Marta les rend à nouveau suspects et intempestifs. Leur déviance est décrite comme la marque de leur identité d'errants :

Con el paso del tiempo, a medida que aumentara su vida religiosa, llamarían la atención del vecindario (...). Ante los ojos de los demás y tratándose de cualquier cosa ambos se convirtieron en personas sospechosas. El hecho de que conservaran, pese a vivir ya desde tiempo atrás en la ciudad, atributos de trashumantes (...) empeoraría las cosas. Se les adjudicó un culto mucho más exótico, y a su modo provocador, que el inocente y privado que ejercían. (p. 116)

Paradoxalement, l'histoire inverse le schéma-type du récit mythique – par exemple celui de Caïn condamné à errer, ou bien celui du peuple juif, sur lequel nous reviendrons – où l'errance est le châtement infligé à un individu ou un peuple précédemment sédentaire : ici, l'État – et non pas Dieu – contraint à la sédentarité forcée deux individus qui cherchent à partir sur les routes, à satisfaire ce « sino errante » qu'ils perçoivent en eux.

En ce qui concerne Marta, la déterritorialisation s'opère par sa fugue du domicile parental ; sa dérive solitaire dans les grands espaces du Nord a pour conséquence une sorte de plasticité ontologique, représentée par le changement de son prénom lorsqu'elle réapparaît au couple. C'est que, selon Barthélémy et dans le sillon deleuzien, la notion d'errance permet le passage d'un mode de vision essentialiste de l'identité à un mode qui privilégie le devenir, la plasticité du moi : la dérive erratique fait primer « la myriade plutôt que la monade »⁴⁷. C'est ainsi que l'identité initiale de Marta semble à travers l'errance se

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 28.

ramifier en une myriade appelée Mirta, Marta, Lesa ou Sela (« Mirta, Sela, o quien desde entonces en adelante fuera », p. 111).

On l'a dit, on décèle chez Chejfec moult traces kafkaïennes, que nous n'avons pas fini d'énumérer – à commencer par la plus évidente dans *Los Planetas* et dans *El llamado de la especie* : l'usage de l'initiale comme nom de personnage, qui rappelle bien entendu le « K » du *Procès* et du *Château*. C'est peut-être avec l'œuvre de Kafka en tête que Chejfec a écrit l'avant-dernier paragraphe de cette « Primera historia de M ». On y lit que les deux *formoseños* font un rêve : ils se trouvent au pied d'une montagne d'où parviennent des rugissements de bêtes sauvages, tandis qu'en contrebas dans la vallée le vent produit un « sifflement inquiet ». Cherchant à retrouver les moments de leur passé par le cheminement, ils hésitent à monter vers le sommet ou descendre dans la vallée : « Primero creyeron que los momentos del pasado común venían de arriba, y se dispusieron a subir. Pero enseguida vieron que venían del río, y por lo tanto comenzaron a bajar. » (p. 118). Apparaît alors au loin une sorte de garde, en tout cas une figure de l'autorité territoriale (« parecía un agente o guardia de algo »), mais avant qu'ils aient pu l'interpeller et lui « demander la vérité », celui-ci leur tourne le dos (« Le preguntaron por la verdad ; pero esta persona se dio vuelta antes de que pudiera decir nada. »). Ce dernier personnage anonyme et sans visage, incarnant une loi insaisissable et qui oblitère toute communication, rappelle volontiers les juges du *Procès* de Kafka ou le gardien de la porte dans la parabole de la Loi – récit enchâssé à la fin du *Procès* –, ou bien encore les fonctionnaires du *Château*. Le paragraphe est énigmatique : cette volte-face de la figure de la loi insiste-t-elle simplement sur la marginalité des deux parias errants, délaissés par l'État, mis hors de son champ d'action du fait de leur vagabondage ? Ou bien faut-il prêter comme chez Kafka une signification plus profonde à cette figure du gardien ?

Outre l'œuvre de Kafka, les récits hassidiques semblent avoir été des hypotextes importants dans la composition de *Los planetas*, comme le mentionne Edgardo Berg dans son article « Paseo, narración y extranjería »⁴⁸. Le hassidisme, mouvement de renouveau du

⁴⁸ Edgardo Horacio BERG, « Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec », Dianna NIEBYLSKI (dir.), *Sergio Chejfec : Trayectorias de una escritura*, op. cit., p. 52. Ajoutons que Chejfec cite directement l'extrait d'un récit hassidique dans son article « Marcas en el laberinto » afin d'illustrer son propos sur la littérature

judaïsme qui s'est développé en Europe de l'Est à partir du XVIII^e siècle, a laissé comme patrimoine littéraire cet ensemble de contes et légendes à visée éducative, transmis oralement en yiddish à travers les générations et malgré la diaspora, et réunis et réinventés en partie par Martin Buber dans un volume paru peu après la fin de la Seconde guerre mondiale. Ces récits brefs – parfois quelques lignes seulement – mettent en scène les grandes figures bibliques, les maîtres talmudistes et kabbalistes. À la fin du XIX^e siècle, l'écrivain polonais Isaac L. Peretz renoue avec ce folklore littéraire en yiddish, en particulier avec des récits hassidiques écrits ou oraux et des récits fantastiques dont les origines remontent parfois jusqu'au Talmud et dans lesquels « [m]artyrs et pécheurs, âmes muettes, saints rabbis et anges sont les principaux personnages »⁴⁹. Cette manipulation de l'intertexte hassidique par Chejfec est particulièrement notable dans *Los planetas* : dans « Primera historia de M » – histoire qualifiée de « fábula » et dont le récit est suscité par la vision de juifs orthodoxes (p. 51) –, mais aussi dans un récit enchâssé qui apparaît comme un récit traditionnel juif (p. 208-213), et à la fin du livre, avec le récit d'une pièce de théâtre yiddish (p. 244-253). L'aspect « légendaire » du territoire que traversent les deux personnages du micro-récit de l'errance est d'ailleurs explicité par le narrateur dans le chapitre suivant : « Ese vasto territorio atravesado a lo largo de años y años poseía, como aún posee, connotaciones legendarias » (p. 125). Compte tenu de cette probable influence de la littérature yiddish à visée morale et religieuse chez Chejfec, il n'est pas impossible que le personnage du garde descendant de la montagne constitue alors une variation contemporaine de la figure du faux messie qui déçoit les espoirs du peuple en exil attendant d'être guidé et rédimé, figure récurrente dans la tradition juive⁵⁰. La scène représenterait alors une forme de messianisme déceptif – thème présent chez Kafka, dans *Le Château* en

juive. Voir Sergio CHEJFEC, « Marcos en el laberinto. Literatura judía y territorios », *El punto vacilante*, op. cit., p. 131.

⁴⁹ Yitzhok NIBORSKI, « Contes folkloriques, livre de Itzhac Leibouch Peretz », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté en février 2017. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/contes-folkloriques/>

⁵⁰ L'un des récits hassidiques retranscrits par Martin Buber fait de cette succession d'espoirs déçus à cause de faux messies le destin du peuple juif désiré par Dieu jusqu'à la salvation finale : « De même Dieu, ayant vu l'âme d'Israël gravement malade, l'enveloppa dans le brûlant cilice de l'exil. Mais craignant qu'elle ne pût le supporter, il la plongea dans le sommeil et l'insensibilité. Mais pour qu'elle ne succombe pas définitivement, il l'éveilla de temps à autre à l'espérance avec quelque faux Messie ». Martin BUBER, *Les Récits hassidiques*, Seuil, « Points Sagesses », 1996, p. 320.

particulier⁵¹. On peut aussi penser que Chejfec clôt son micro-récit par une connotation plus sombre de l'errance, en évacuant toute présence spirituelle : le sens que cherchent les errants – « sens » compris comme direction pour la marche, mais aussi comme « vérité » – est proprement indécidable, et la figure de l'autorité légale ne les aidera en rien. Le personnage du gardien est alors, comme les représentants de la loi chez Kafka, l'incarnation d'une autorité non pas transcendante mais absolument arbitraire et mesquine : celle d'un monde déserté par Dieu, où la vérité n'est plus « révélée » d'avance. Si l'extrait reprend un paysage propre au récit mythique ou biblique – que l'on pense à la montagne de Sisyphe ou au Sinäï où Moïse reçoit la Loi de Dieu –, c'est pour affirmer l'absence d'une transcendance. Dans la première histoire racontée par M, à laquelle celle-ci renvoie d'ailleurs par un ensemble d'échos thématiques – le duo, la variabilité ontologique, le châtement – se dessinait clairement un plan transcendantal : le personnage du clochard parlait une langue supérieure (« En las palabras del viejo encontraron varias razones que las trascendían », p. 61), et les deux jeunes garçons étaient punis par une autorité inconnaissable mais toute-puissante (« Esa autoridad podía ser algo religioso, la naturaleza en general », p. 66). Dans cette deuxième histoire contée par M – qui à la façon d'un sphinx ne semble s'exprimer que par énigmes – la figuration d'une forme de divinité se brouille davantage encore. L'errance n'apparaît alors plus simplement comme quête d'un territoire mais aussi comme celle, éperdue, d'un sens sous un ciel vide. Ou dans un monde où dogme et communauté religieuse se sont dissous, et où chacun bricole à l'envi son propre culte, révère des divinités privées qui comme Marta ne semblent véhiculer aucun message et n'apporter aucune solution. Ce culte privé de Marta n'est d'ailleurs pas sans faire penser aux formes de dévotion populaire en Argentine, par exemple celle du Gauchito Gil ou de la Difunta Correa, ou bien plus récemment celui de Gilda.

Toujours est-il que Chejfec, dans ce récit enchâssé, fait de l'errance un « devenir-minoritaire », une déviance par rapport à une norme imposée par l'État. La ligne de fuite prise par les deux errants, leur totale incompatibilité avec la sédentarité propre à l'espace strié et sous contrôle de la ville les rend peu à peu étrangers partout et aux yeux de tous.

⁵¹ Frédéric LEICHTER-FLACK, *La Complication de l'existence. Essai sur Kafka, Platonov et Céline*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 24-25.

Enfin, l'errance est peut-être ici la figuration géographique d'une recherche de sens – une errance herméneutique. L'auteur transforme ainsi au fur et à mesure du récit ses deux personnages de parias et de vagabonds en un couple quasi mystique. Avec le clochard de la « Primera historia de M » et la jeune María dans *Cinco*, ils font partie de ces personnages paradoxaux, nombreux chez Chejfec, de parias angéliques, de marginaux supérieurs, qui combinent ainsi en eux les statuts « mineur » et « majeur » selon les termes de Maingueneau.

Si le motif erratique traverse en filigrane toute l'œuvre de Chejfec, arrêtons nous un instant sur quelques autres manifestations de l'errance, dans *Los incompletos* d'abord, puis dans les textes les plus récents de Chejfec.

Dans *Los incompletos*, le vagabondage n'a pas lieu dans le désert mais dans le labyrinthe que constitue l'hôtel Salgado, décrit comme un lieu excessivement vaste et complexe, caractérisé par la multiplicité de ses espaces internes autant que par son uniformité :

Niveles, escaleras, corredores y puertas indiferenciadas. El hotel tenía una forma disponible, que se desplegaba según se avanzara por su interior. La primera impresión del visitante era que estaba frente a un sitio demasiado grande, y que su tamaño se traducía en una complejidad fuera de lo común. Sin embargo, como objeto resultaba multifacético y a la vez uniforme (...). Se trataba siempre de unos pocos y reiterados elementos, combinados, no obstante, de muy diversas maneras. (p. 44)

Complexité des articulations et combinaison changeante des espaces d'un côté, extrême similarité des apparences de l'autre : c'est là le paradoxe constitutif du labyrinthe. Comme l'explique Vincent Message, « le labyrinthe est précisément le lieu où les signes sont insuffisants ; les couloirs et les pièces s'y ressemblent tous, et cette monotonie rend les signes ambigus, de sorte qu'ils ne s'ordonnent jamais en une véritable signalisation. »⁵² L'hôtel, dont l'agencement semble régi par des forces cachées qui estompent les seuils entre les espaces, produit dès lors chez ceux qui le découvrent une désorientation non seulement spatiale mais aussi temporelle :

⁵² Vincent MESSAGE, « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick », *Amaltea. Revista de mitocrítica*, n°1, 2009, p. 197.

podía producirse un cambio, como si fuerzas ocultas hasta ese momento, enemigas de la coherencia, llevaran la percepción a oscilar entre la ruptura y la continuidad. De hecho, quienes recorrían el hotel por primera vez en ocasiones se detenían desorientados, sentían que se borraba el pasado y el inmediato presente, y sumidos en una seguidilla de impresiones contradictorias tenían la idea súbita de estar en otro lugar (p. 44)

Si l'on peut voir dans le personnage de Masha, qui guide parfois Félix dans le dédale, une réécriture d'Ariane, il s'agit alors d'une Ariane tout aussi captive que le Minotaure :

Según Masha, el hotel era un sitio para penetrar, no para recorrer; y, en tanto tal, podría agregarse que era un lugar del que ella no salía casi nunca. (p. 44)

L'immensité du lieu, par ailleurs, écrase les deux personnages qui le traversent et accusent encore davantage leur solitude, qui apparaît comme un trait typique, selon Vincent Message, des récits qu'il appelle les « fictions labyrinthiques » : « Prison d'un genre particulier, le labyrinthe donne par ailleurs l'exemple rare d'une sous-population carcérale (...). Le sentiment de solitude découle directement de cette disproportion. »⁵³

Certains textes plus récents de Chejfec donnent moins à lire une itinérance semblable à celle de *Los planetas* qu'une forme d'ubiquité problématique. Autant *Mis dos mundos* que les nouvelles rassemblées dans le recueil *Modo Linterna* se présentent comme les fragments d'un autoportrait – en partie fictif – de l'écrivain en homme déraciné. Beaucoup de ces textes les plus récents tirent en effet leur propos de cette situation d'éloignement prolongé de l'auteur de son lieu d'origine – et de publication, puisque Chejfec n'a pas cessé de faire paraître en Argentine. Si ces expatriations successives, d'abord au Venezuela puis aux États-Unis, ne relèvent en rien d'un exil politique et contraint et ne sont pas figurées comme un douloureux arrachement, elles contribuent toutefois au développement d'un discours mélancolique sur l'appartenance au monde du sujet contemporain, et en particulier du sujet écrivain : elles semblent induire une désappartenance diffuse, le sentiment de n'être véritablement chez soi en aucun lieu. Ce motif est notamment porté par la scène récurrente de l'arrivée dans la ville étrangère : dans *Mis dos mundos*, on l'a dit, mais aussi dans la nouvelle « Vecino invisible », où le retour du narrateur à Caracas se révèle décevant, et suscite chez lui cette pensée définitive et désabusée : « Habitar el mundo produce cansancio y melancolía, vivir empeora las cosas, y cuando notamos que nuestro sitio es impreciso y

⁵³ *Ibid.*, p. 191.

todavía más, indecidedo, nos rendimos sin ilusiones ni resistencia. » (*Modo linterna*, p. 10). Cette fois le déplacement géographique n'est pas une volonté de vagabondage contrariée mais plutôt la conséquence d'un impossible enracinement. Le voyage, selon Lambert Barthélémy, est à comprendre comme « la circulation d'un territoire jusqu'à lui-même, via le détour de l'ailleurs », c'est-à-dire, contrairement à l'errance, comme un trajet « pensé sous la catégorie du retour »⁵⁴. Dans les voyages, nombreux, de *Modo linterna*, le retour n'offre pas la satisfaction de la familiarité du lieu d'arrivée qui permet de penser rétrospectivement l'ailleurs traversé. Lorsque Samich, dans « El testigo », décide de retourner à Buenos Aires, la redécouverte est marquée par un profond sentiment de non appartenance : « Percibe que lo invade un sentimiento de no pertenencia, de separación o aislamiento, no sabe cómo llamarlo. Se siente igual a un extranjero (...). siente que el lazo de compenetración con el lugar está desvanecido » (*Modo linterna*, p. 126).

Si les personnages errent dans les espaces fictifs que déploie Chejfec, ils errent aussi de texte en texte : c'est ainsi que reviennent épisodiquement le prénom de Félix, le nom de Samich. À la façon de certains protagonistes qui transitent d'un livre ou d'une nouvelle à un(e) autre chez Saer – Pichón Garay, Carlos Tomatis, Ángel Leto, etc. – ou chez Piglia – Emilio Renzi, bien sûr, mais aussi Stephen Stevensen ou Lucía –, les personnages récurrents seraient aussi des errants intra-textuels dans une œuvre construite non pas sur le modèle de la fresque romanesque réaliste mais plutôt comme un corpus ouvert, propice à la dissémination de certains *leitmotive*.

3. La double origine de l'errance

C'est une double racine, mythique et littéraire, qui semble nourrir ce motif erratique dans l'œuvre de Chejfec. D'une part, le mythe du peuple juif errant, par lequel l'auteur se réapproprie ses origines juives européennes ; d'autre part, le *topos* littéraire typiquement argentin du désert et du déplacement erratique au sein du territoire national.

⁵⁴ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 147.

Le peuple juif en errance

Dans sa définition de l'errance, le géographe Roger Brunet ne manque pas de remonter à ses manifestations premières dans le texte biblique et au motif fondateur du peuple hébreu condamné à la diaspora et au déplacement sans fin :

Thème fort de la littérature et de la symbolique, l'errance implique l'absence de territoire ; elle est aliénation, et considérée par les populations sédentaires (...) comme le fruit d'une malédiction. (...) L'errance s'exprime déjà dans la malédiction biblique qui poursuit Caïn, assassin de son frère et qui a défié la divinité. Jésus est aussi un errant refusé dans toutes les villes (J. Ellul). Et c'est tout un peuple qui, déjà errant dans l'Ancien Testament, fut ensuite éternellement condamné à l'errance et à la dispersion, jusqu'à ce que le sionisme fit « du Juif un homme ordinaire, dépendant [...] d'un seul pays » (J. L. Borges, *Le Rapport de Brodie*). L'errance est aussi dans l'étymologie même d'Ulysse et de l'Odyssée, mots voisins qui signifient « victimes de la rancune » : condamné à l'errance par la malédiction d'un dieu.⁵⁵

On le sait, l'exode hors d'Égypte est dans le récit biblique l'acte libérateur et fondateur de la nation d'Israël après un siècle de servitude. Une fois sorti d'Égypte et guidé par Moïse, le peuple juif nomadise provisoirement dans le Sinaï, reçoit les Dix Commandements, puis est empêché de gagner la Terre promise et contraint à une errance de quarante ans. Quant à l'histoire des Juifs, elle est marquée, à partir de la prise de Jérusalem par Titus en 70 et la destruction du Temple, par de multiples expulsions, notamment de divers pays d'Europe entre les XIII^e et XV^e siècles, et par l'éclatement de la communauté en diaspora. L'histoire moderne et contemporaine – des pogroms à la Shoah – rejoint le mythe fondateur du peuple persécuté et contraint à l'errance. C'est moins le motif du peuple en marche que celui de l'homme seul sur les chemins – le mythe du Juif errant, né au début du XVII^e siècle –, qui concentre selon certaines représentations le destin de toute une nation, qui se développe en littérature jusqu'à aujourd'hui. En ce qui concerne la littérature argentine du XX^e siècle, on peut penser à Borges dans « El inmortal » – avec le personnage de Joseph Cartaphilus – ou Manuel Mujica Láinez dans *Bomarzo*. Pourtant chez Chejfec, c'est bien une image collective de peuple errant que l'on retrouve de texte en texte. La référence au récit biblique de la fuite du peuple juif est explicite dans les deux fictions autobiographiques qui abordent en partie les traditions familiales juives : *Lenta biografía* et *Los planetas*. Dans

⁵⁵ Roger BRUNET, « Errance », Roger BRUNET *et al.* (dir.), *Les Mots de la géographie*, *op. cit.*, p. 191-192.

Los planetas, l'itinérance est présentée comme l'état à la fois originel et futur de l'humanité, et le peuple juif se voit associé aux autres peuples itinérants du monde :

Este tiempo [al cual pertenecen M y S] era el del pasado viajero de la humanidad y el del futuro viajero de la civilización, según su idea de la sociedad del mañana, como a veces la llamaba. Entre ambos estadios, a la manera de eslabones flotantes, estaban los judíos, los gitanos, los pueblos nómadas de la Amazonia o el Pacífico, las tribus de Mauritania, el Sahara o del África en general. (*Los planetas*, p. 227)

Les peuples cités garderaient ainsi par leur nomadisme la trace des premiers humains mais constitueraient aussi une sorte d'avant-garde du devenir nomade de l'humanité⁵⁶. La judéité, qui apparaît comme « sino errante » et parfois « sino fatal », sert de jonction entre des époques extrêmement lointaines.

Dans *Lenta biografía*, l'exil du père du narrateur jusqu'en Argentine apparaît comme la continuation du destin errant des ancêtres et de tout le peuple depuis la sortie d'Égypte :

La [realidad] que pertenecía a mi padre, que yo debía reconstruir, la ubicaba en el intervalo imaginario que va desde el vadeo judío del mar Rojo encabezado por Moisés hasta su nacimiento en una aldea polaca. (...) Mi padre había terminado recalando en Buenos Aires debido al espanto generalizado que significaba Europa para los judíos como conjunto de personas, y yo entendía que las generaciones anteriores a la suya habían también viajado; si no, no hubieran podido partir de Egipto y llegar, en este caso, a Polonia. (*Lenta biografía*, p. 15)

Temps familial et temps mythique s'entremêlent lorsque la traversée de l'Atlantique par le père pour fuir le nazisme est assimilée dans le récit du narrateur à celle de la Mer Rouge par les esclaves affranchis. Les deux traversées sont deux des innombrables exodes qui composent l'histoire douloureuse de la diaspora autant que celle de la famille Chejfec, l'une et l'autre tendant à se confondre en un même acte de genèse du mythe national et du roman familial. « Malheur historique irréductiblement singulier », écrit Éric Benoit, « mais aussi, collectivement, transhistorique : diffusant vers l'avenir, et enraciné dans le passé

⁵⁶ Il convient toutefois ici de distinguer le nomade, qui se déplace « selon un itinéraire dans un espace qui fait sens », de l'errant qui « ignore sa destination et construit son cheminement au fur et à mesure de son déplacement ». C'est assurément ce second type d'itinérance qui correspond tant au peuple juif en exil qu'à la plupart des personnages chez Chejfec. Maxime DECOUT, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », Corinne ALEXANDRE-GARNER & Isabelle KELLER-PRIVAT (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012 [En ligne]. URL : <http://books.openedition.org/pupo/2099#ftn3>

ancestral. »⁵⁷ Dans *Los gauchos judíos*, Alberto Gerchunoff avait déjà établi un parallèle entre l'aube du peuple juif et son histoire contemporaine en comparant les immigrants juifs installés dans la pampa au début du XX^e siècle aux premiers Hébreux du temps biblique⁵⁸. Dans *Lenta biografía*, entre l'Égypte, la Pologne et l'Argentine se déploie une histoire longue et brutale, aussi cyclique que le roman :

No hay mayor diferencia entre el vadeo judío del mar Rojo y el viaje de mi padre a través del océano para llegar a la Argentina. Entre estos dos éxodos hubo muchos otros, vertiginosos y desconocidos, y a mí me parecía que con la misma brutalidad con que fueron muertos mis tíos y abuelos la casualidad –para decirlo de algún modo– había obrado para que termináramos naciendo en Buenos Aires. (p. 47)

Ainsi dans *Lenta biografía* les ancêtres du narrateur apparaissent-ils comme les représentants de ce peuple déplacé qui resurgira ensuite dans *Los planetas*, à son tour comme synecdoque et parangon des peuples errants du monde entier. Mais ce destin erratique n'est pas toujours présenté comme la conséquence d'une persécution perpétuelle : l'identité juive en elle-même peut être aussi la cause d'un appel du lointain, d'un besoin de voyager. C'est le cas dans la nouvelle « El extranjero », parue en 1993 dans *Punto de Vista*, où la seule raison qu'a Ernesto de vouloir aller à l'étranger n'est autre selon lui que cette origine juive, par excellence nomade et donc constamment étrangère :

Él decía que era su sangre judía la que lo compelia a viajar, que el origen y la herencia encarnados en su persona lo inducían al nomadismo, a querer estar todo el tiempo retornando a ese extranjero global de donde procedía. (« El extranjero », p. 9)

La référence au récit biblique de l'exode est plus subreptice dans *El llamado de la especie*. Dans le dernier chapitre, la narratrice quitte le quartier de San Carlos à la suite de ses habitants, réunis à la façon d'une meute grâce à un « appel de l'espèce » afin de reprendre un « exode » (« el éxodo de San Carlos », p. 143) qui semble n'avoir ni commencement ni fin (« eran ajenos a la idea de principio, inicio, alborada o como se llame », p. 145). Ce groupe énigmatique est ainsi caractérisé dans son essence même par une « geografía ambulatoria » (p. 145), ses membres sont « compenetrados con su nomadismo » (p. 144). Leur invisibilité, image sur laquelle se clôt le roman (« San Carlos estaba allí, se desplazaba,

⁵⁷ Éric BENOIT, « sas (la parole en exil) », Éric BENOIT, Michel BRAUD *et al.* (dir.), *Écritures du ressassement, Modernités 15*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 38.

⁵⁸ Voir « El poeta », Alberto GERCHUNOFF, *Los gauchos judíos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950 [1910].

aunque invisible », p. 145), peut être comprise comme la métaphore de leur marginalité, de la relégation sociale dont ils sont victimes. C'est ainsi que partout ou presque dans le corpus il est question d'exode, jusque dans *El aire*, où Chejfec imagine un exode urbain : par ce motif récurrent, l'auteur réinvestit l'histoire familiale, nationale et mythique et se réapproprie ses origines.

Une marque de l'argentinité

L'essai intitulé « Viaje y sufrimiento », nous fournit une piste supplémentaire. Chejfec y étudie le thème du voyage comme une composante essentielle de la littérature argentine. Or il précise que cette mobilité est étroitement liée à l'espace vide, quasi-désertique, que représentent les étendues de la pampa, dont l'horizon infini semble priver tout déplacement de son origine et de son but, de sa linéarité, pour en faire un cheminement nécessairement erratique :

¿Cómo sería la literatura argentina sin los viajes? El viaje es el par de una correlación que se completa con el vacío. El desierto, la ausencia, el horizonte inhabitado, la naturaleza silenciosa, el espacio abierto, la infinitud, etc. El territorio argentino se ha predicado de vacío (y de muerte); cosas sabidas desde los inicios y que han sido fijadas, probablemente por mucho tiempo, por Martínez Estrada. Gracias a ese vacío y a sus posibles desinencias (orfandad, aislamiento, indeterminación), el viaje es nuestra marca de origen, porque hacia cualquier lado que vayamos, incluso si se trata de un viaje hacia lo profundo, hacia el paisaje propio, inevitablemente connotaremos el vacío de donde provenimos⁵⁹.

Si cette vision désenchantée du paysage argentin doit beaucoup, comme on l'a montré précédemment, à la pensée d'Ezequiel Martínez Estrada, la littérature gauchesque est également citée comme source d'inspiration par Chejfec, puisqu'il convoque par exemple le personnage fondateur du gaucho Martín Fierro dans sa nouvelle « Deshacerse en la historia ». Mais l'hypothèse posée par Chejfec dans son article rejoint aussi tout à fait l'analyse que fait Beatriz Sarlo des origines culturelles de l'Argentine, qu'elle résume en deux mots-clés : l'Europe et, précisément, le « désert ». C'est avec ce « vide » de la pampa – vide qui en réalité n'en est pas un, car y habitent nombre d'indigènes – qu'il faut au XIX^e siècle composer afin de forger une identité nationale, et les premiers voyages des lettres argentines ramènent tous à ce vide originel, qu'ils se fassent *tierra adentro* – au cœur du

⁵⁹ Sergio CHEJFEC, « Viaje y sufrimiento », *El punto vacilante, op. cit.*, p. 56.

désert « incommensurable » dans *La cautiva* – ou bien en Europe – et dans ce cas les penseurs en reviennent convaincus de la nécessité de combler ce vide : « El viaje romántico había enfrentado a Echeverría, a Alberdi, a Sarmiento con las grandes capitales del siglo XIX, donde habían adquirido una certeza cultural y política: a este vacío sudamericano había que llenarlo con la importación de trabajadores más aptos que el criollo. »⁶⁰

Qui plus est, dans la tension que décrit Chejfec entre les deux errants de *Los planetas* et le pouvoir étatique se rejoue sans doute celle qui oppose le gaucho légendaire de José Hernández et les forces gouvernementales. À quoi tient alors la trace de l'errance gauchesque dans *Los planetas* ? D'une part, le territoire indien dans lequel évolue le gaucho chez Hernández est également représenté comme un espace lisse deleuzien, que Fierro conçoit moins par la mesure rationnelle de distances (« Para mí la tierra es chica / Y pudiera ser mayor »⁶¹) que par l'observation de signes dans le ciel, guidée par l'expérience pragmatique et non le savoir scientifique : « Así me hallaba una noche / Contemplando las estrellas (...) Las estrellas son la guía / Que el gaucho tiene en la pampa (...) Aquí no valen Doctores / Sólo vale la experiencia »⁶². Cet espace du « désert » est cependant sujet au « striage » étatique, sous la forme d'une frontière qui immobilise contre leur gré les personnages : la frontière entre l'Argentine et le Paraguay où sont retenus les deux voyageurs pendant plusieurs semaines chez Chejfec, la frontière entre l'État argentin et le territoire indien que Fierro est contraint de surveiller pendant trois ans. Le départ de cette frontière vers l'espace lisse est dans les deux cas vécu comme une libération et une symbiose retrouvée avec le territoire. De même, cette assignation sociale instable qui rend les deux errants problématiques au sein du territoire national est également, *mutatis mutandis*, celle du gaucho, personnage déterritorialisé qui oscille de part et d'autre de la frontière et n'est intégré ni à la ville ni à la communauté des indiens.

De plus, le portrait des deux *formoseños* en victimes incomprises et finalement en martyrs, méprisés et chassés de leur propre lieu de culte, ainsi que celui de la jeune Marta

⁶⁰ Beatriz Sarlo, « Sarlo : « En el origen de la cultura argentina : Europa y el desierto », *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 26.

⁶¹ José HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, (Edición crítica : coord. Élica Lois & Ángel Núñez), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 2001, p. 102.

⁶² *Ibid.*, p. 167.

en véritable divinité, et de façon générale cette oscillation constante des personnages d'errants chez Chejfec entre la figure du paria et celle du saint fait écho au caractère christique que d'aucuns ont pu déceler chez le gaucho d'Hernández⁶³. Antonio Di Benedetto, écrivain majeur pour Chejfec⁶⁴, convoquait d'ailleurs avec sa nouvelle « Aballay », réécriture gauchesque publiée en 1978, tout un imaginaire de l'ascétisme dans le désert – via la référence aux stylites, ces ermites des premiers temps du christianisme dont la cellule se trouvait au sommet d'un pilier ou d'une colonnade. Le gaucho de Di Benedetto est un « Martín Fierro coupable », qui a tué un homme lors d'un duel, et son errance est la voie d'une éventuelle rédemption⁶⁵. S'ils n'ont apparemment pas de faute à expier, les deux errants de Chejfec, adoptant peu à peu un mode de vie extrêmement frugal et quasi contemplatif, deviennent eux aussi des ascètes dans leur désert argentin.

Pensons également à la figure devenue topique dans la culture argentine du *croto*. À partir de la fin du XIX^e siècle et jusqu'aux années 1940 environ, ceux qu'on appelle *croto*s, mais aussi *linyeras*, sont la plupart du temps des Européens immigrés qui, sans domicile fixe, vagabondent le long des voies de chemins de fer dans toutes les provinces du pays pour monter dans les trains de marchandises, vivent d'emplois agricoles journaliers ou de la charité publique et transportent dans leurs baluchons les livres de penseurs anarchistes libertaires tels que Kropotkine, Bakounine ou Malatesta. Quelques tangos célèbres – ceux de María Luisa Carnelli, Ivo Pelay ou Clodomiro Pérez – ont popularisé ce personnage de chemineau marginal, aux côtés d'autres figures de clochards comme l'*atorrante* ou le *ciruja*. La mention dans *Los planetas* d'une voie de chemin de fer dans le paysage traversé par les deux errants rappelle cette forme de nomadisme caractéristique de ces vagabonds argentins du premier XX^e siècle, d'ailleurs entrée dans le langage populaire avec l'expression « estar en la vía », qui signifie être sans le sou.

⁶³ Martínez Estrada mentionne ainsi l'analogie que fait Azorín entre *Martín Fierro* et *L'Imitation de Jésus-Christ*. Cf Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro, II: Las perspectivas*, *op. cit.*, p. 494.

⁶⁴ Chejfec a exprimé dans plusieurs entretiens son admiration pour l'œuvre de Di Benedetto, et a notamment écrit un texte sur *Zama*, « Sobre el brillo en la oscuridad », publié sur le site d'Enrique Vila-Matas : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrchejfec5.html>

⁶⁵ Julio PREMAT, « El escritor, un gaucho sin atributos. Un estudio de "Aballay" de Antonio Di Benedetto », *Cuadernos LIRICO* [En ligne], n°1, 2006, consulté en février 2017. URL : <https://lirico.revues.org/800>.

Si, comme le propose Beatriz Sarlo, on trouve chez tout écrivain argentin une manifestation de la pampa⁶⁶, conçue comme page blanche, paysage vierge et propice à la création, cette immensité originelle n'est autre chez Chejfec que le désert des Juifs partis d'Égypte, relu au prisme de la tradition gauchesque nationale. Il y a ainsi dans son œuvre une superposition originale de deux déserts livresques et fondateurs : le désert des premiers Hébreux et celui, argentin, des gauchos et des *linyeras* des XIX^e et XX^e siècles. Ainsi, à la source de la prédilection de Sergio Chejfec pour le motif du déplacement géographique, et de l'errance en particulier, se trouverait donc ce « double lignage »⁶⁷ : l'identité juive et l'exil paternel d'une part, et d'autre part l'argentinité qu'il décrit dans son article, et dont la « marque d'origine » n'est autre que le voyage – mais un voyage corrélé au « vide » du paysage canonique national, c'est-à-dire une dérive dans un espace lisse, sans repère. Il semble donc que Chejfec, à travers ce *leitmotiv* de l'errance, investisse une ascendance juive relue au prisme d'un mythe identitaire et littéraire – celui du peuple errant –, en même temps qu'il réactive un *topos* de la littérature et même de la culture argentine. De façon comparable, la confluence des identités juive et argentine a pu contribuer dans la poésie d'Alejandra Pizarnik à la construction d'un sujet lyrique d'exilée ou d'errante. Elle écrivait ainsi dans son journal en 1965 : « Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). »⁶⁸

C'est ainsi que l'on peut discerner chez Chejfec, dans *Lenta biografía* et *Los planetas* en particulier, une réflexion sur la traversée du désert comme motif fondateur commun aux nations juive et argentine. L'identité culturelle argentine repose en partie sur l'invention du « désert » comme espace disponible et définitoire, et transite plus tard par des figures d'errants telles que le gaucho et le *croto*. Le peuple juif, quant à lui, une fois affranchi du joug égyptien, trouve dans ses premiers temps d'exil et d'errance la marque d'un destin pluriséculaire et lui aussi culturellement déterminant. Ce sont ces deux immensités ancestrales, Sinaï et pampa, que Chejfec redéploie dans son œuvre. En ce sens, son travail

⁶⁶ Beatriz SARLO, *Una modernidad periférica*, op. cit., p. 232.

⁶⁷ L'expression célèbre est empruntée à Ricardo Piglia à propos de Borges dans « Ideología y ficción en Borges », *Punto de Vista*, n°5, 1979, p. 3-6.

⁶⁸ Alejandra PIZARNIK, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 397.

littéraire trouve un écho dans cette réflexion de Georges Perec, qui rappelle la tension territoriale indissociable de l'identité de nombreux Juifs exilés :

il me semble que je suis par instants arrivé à faire résonner quelques mots qui sont pour moi inexorablement attachés au nom même de Juif : le voyage, l'attente, l'espoir, l'incertitude, la différence, la mémoire, et ces deux concepts en nous, irréparables, instables et fuyants, qui se renvoient sans cesse l'un l'autre leurs lumières tremblotantes, et qui s'appellent Terre natale et Terre promise.⁶⁹

4. Mobilité spatiale, mobilité temporelle

Il disait qu'au XIX^e siècle l'humanité avait réglé ses comptes avec l'espace, et que l'enjeu du XX^e était la cohabitation des temps.

Chris Marker, *Sans soleil*

Outre ce double réinvestissement de l'identité juive et argentine, comment expliquer cette récurrence de l'errance ? Pourquoi tant de personnages en chemin ? La spatialisation du temps, on l'a vu, est une idée narrative que Chejfec met régulièrement en pratique dans son œuvre (« me sirve a mí esa idea del espacio [...] que va sometiendo el régimen temporal, cronológico »⁷⁰). Elle est présente dès le court prologue intitulé « Los textos » qui ouvre *Lenta biografía* dans son édition princeps publiée par Puntosur – et ne réapparaît pas dans l'édition d'Alfaguara – : « El presente es el espacio que ocupamos » (éd. Puntosur, p. 10) ; on la retrouve dans l'épigraphe énigmatique de *Los planetas* : « Del conjunto de países invisibles, el presente es el más extenso » (p. 7). C'est que l'errance est peut-être à comprendre, en dernière instance, comme la manifestation spatiale d'une désappartenance temporelle. Les déambulations de S dans la ville – reflétées par celle des *formoseños* – seraient ainsi la représentation spatiale d'une errance forcée à travers les limbes que constitue le temps présent, « le plus étendu » de tous les pays invisibles, bien loin du passé partagé avec l'ami M.

⁶⁹ Georges PEREC, *Je suis né*, Paris, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 1990, p. 102-103.

⁷⁰ Liesbeth FRANÇOIS, « “Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando.” Una conversación con Sergio Chejfec », art. cit.

À propos de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, le cinéaste Chris Marker affirmait que « le vertige dont il est question ici ne concerne pas la chute dans l'espace. Il est la métaphore, évidente, saisissable et spectaculaire, d'un autre vertige, plus difficile à représenter, le vertige du Temps. »⁷¹ C'est que S n'est pas sans rappeler Scottie, le protagoniste hitchcockien qui, ayant perdu Madeleine, la femme aimée, erre dans les rues de San Francisco et se perd dans sa mémoire, déambule à la recherche d'une disparue, d'un spectre. Dans *Vertigo* comme dans *Los planetas*, le temps est spatialisé, en ce sens que l'égarement dans la mémoire est figuré par une errance urbaine. Qui plus est, un *leitmotiv* cinématique régit les deux œuvres : l'orbite des planètes chez Chejfec et la spirale chez Hitchcock. La tentative de résolution affective, bien qu'elle diffère entre le roman et le film, se fera pourtant dans les deux cas par un truquage, un vain « appareillage » de la mémoire⁷² : Scottie reconstitue Madeleine en déguisant Judy, et S s'approprie la mémoire de M en adoptant son nom : « No sé lo que pueda parecer – curioso, ridículo, insensato –, pero sé lo que fue: vano; lo concreto es que durante un tiempo intenté cambiar mi nombre, quise adoptar el de M. » (p. 256).

Dans *El aire* également, le temps est constamment spatialisé : Barroso est décrit comme « un extranjero hacia el exterior del tiempo » (p. 54), un « exiliado del tiempo » (p. 85) et « una persona de temporalidades desplazadas » (p. 87). Dans la ville qu'il parcourt il remarque des zones aux temporalités distinctes, qui rappellent ce que Michel Foucault nomme « hétérochronies ». Les hétérotopies, définies comme des utopies réelles, des « contre-emplacements », « sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies. »⁷³ C'est ce genre de zones que Barroso semble voir apparaître peu à peu dans la ville :

⁷¹ Chris MARKER, « A free replay (notes sur *Vertigo*) », *Positif*, n° 400, 1994, p. 79.

⁷² Nous reprenons ce concept de « mémoire appareillée » de la thèse d'Anne Bourse déjà citée : *Archiver, machiner, hériter. La mémoire et ses techniques dans la littérature occidentale des XX^e et XXI^e siècles*, op. cit.

⁷³ Il cite comme exemples d'hétérochronies le musée et la bibliothèque, lieux « du temps qui s'accumule à l'infini », mais aussi la fête foraine et le club de vacances, « hétérotopies qui sont liées, au contraire, au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire. » Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », art. cit., p. 1572.

La ciudad por la que caminaba parecía, a veces, no ser la misma. Ni premonitorias ni arcaicas, había situaciones que no coincidían con la actualidad; había cuadras desplazadas del tiempo, pertenecientes a una cronología extranjera. (p. 122)

Les déambulations de Barroso sont aussi à comprendre comme une errance dans un temps présent tel qu'il est décrit dans l'incipit : « el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire » (p. 13), un présent désolidarisé, privé de futur et coupé du passé partagé avec Benavente.

Delia, dans *Boca de lobo*, vit selon le narrateur dans une sorte de hors-temps qui semble la soustraire au rythme journalier et cyclique du temps du travail à l'usine. Cette paratopie temporelle est décrite comme un « ir hacia atrás » (p. 83) :

Para ella el tiempo no avanzaba; y si evidentemente tampoco retrocedía era claro que ocupaba dimensiones contiguas, donde la progresión o el retroceso, incluso la lentitud o la aceleración, estaban abolidas como posibilidades prácticas. Ese "ir hacia atrás" significaba que siempre ocupaba el momento previo, muy raramente el actual. (p. 83)

Esto, como dije más arriba, era uno de los rasgos que la hacía única. Esa forma sutil de ocupar un leve después, para decirlo de alguna manera, o un leve antes, una especie de "apenas" cronológico. (p. 89)

En définitive, il est presque toujours question chez Chejfec de remonter le temps ou au moins de tenter d'en freiner voire arrêter le cours. Dans *Lenta biografía*, le geste inaugural est bien sûr celui de l'anamnèse, de la connaissance rétrospective et généalogique – recherche vaine, on le sait, puisqu'elle se heurte au silence du père. Le mouvement global est en tout cas celui d'un *à rebours*, à la façon de la lecture du journal par le père du narrateur, lecture qui, s'effectuant de droite à gauche puisqu'il s'agit de caractères en yiddish, est alors décrite, *via* la métaphore du chemin à l'envers, comme une façon de « desandar su pasado » (p. 35). Dans *Mis dos mundos*, c'est l'anniversaire approchant (« Quedan pocos días hasta un nuevo cumpleaños », p. 5) qui donne l'occasion au narrateur de faire un bilan de ce qui a été vécu, et le chemin qu'il parcourt à travers le parc figure le cheminement mental vers le passé – la montre à laquelle il fait allusion dans le récit, et dont les aiguilles tournent dans le sens antihoraire, en est également la métaphore. Chejfec fait dans les premières lignes du roman une allusion subreptice à deux autres textes argentins contemporains où le récit est motivé par la date anniversaire du narrateur : *Cumpleaños*, de César Aira, et *Una luna*, de Martín Caparrós (« dos amigos a través de sus libros me

hicieron ver que estas fechas pueden ser motivo de reflexión (...) sobre el tiempo vivido », p. 5). Or selon Jorge Carrión, tandis que le texte d’Aira se présente comme une fuite en avant, puisque le narrateur refuse précisément cette injonction au bilan du temps vécu et que celui de Caparrós s’installe dans le temps présent, le texte de Chejfec est entièrement tourné vers le passé :

El [texto] de Chejfec, por su lado, evoca la destrucción de los judíos europeos, sobreimprime viajes y lecturas anteriores, encuentra – como se ha dicho – en la metáfora tecnológica de lectura del presente una forma de entender la navegación por lo pretérito. Interroga a cada paso el pasado: “Como acaso va quedando claro, en el Brasil todo me empujaba al pasado”⁷⁴

La déambulation à travers le parc est ainsi l’occasion d’une « navigation dans le prétérit » : dérive spatiale et dérive temporelle se trouvent ainsi intimement liées.

Si l’errance apparaît comme une marginalisation en mouvement et la conséquence directe d’une désappartenance au territoire, sa représentation se voit réinvestie de nouveaux enjeux dans l’œuvre de Chejfec : il s’agit pour l’auteur de battre en brèche le lieu commun littéraire de la promenade comme expérience productive, et de reprendre à son compte le mythe de l’errance juive ainsi que le *topos* de l’espace national argentin comme désert propice à la dérive. Conformément aux propos de Jorge Barón Biza en exergue du chapitre au sujet de « l’art road », le récit de l’errance contemporaine tend chez Chejfec à prendre le contrepied du roman d’apprentissage et à déconstruire progressivement les identités des personnages (« El *road* es un falso *bildungsroman* »), mais il permet aussi de réactiver un fonds mythique (« Las ilusiones del viaje se convierten en ecos de viejos mitos malditos »⁷⁵).

⁷⁴ Jorge CARRIÓN, « Entre Sebald y Google : la deriva de Sergio Chejfec », Dianna C. NIEBYLSKI (dir.), *Sergio Chejfec : trayectorias de una escritura*, op. cit., p. 297.

⁷⁵ Jorge BARÓN BIZA, « La huida sin fin. El arte road », *Por dentro todo está permitido. Reseñas, retratos y ensayos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010, p. 151.

Chapitre II

Une poétique de l'errance : « effets de dérive » dans l'écriture

Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance.

Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*

Les personnages ne sont pas les seuls à errer dans l'œuvre de Chejfec : le lecteur aussi, face à une prose et des récits parfois si déroutants, se surprend de nombreuses fois à perdre le fil, à revenir en arrière ; il hésite et trébuche, se raccroche à de rares signaux ; il est pris d'un sentiment de déjà-lu ou de stagnation dans la narration, ou encore il voit s'embrumer son horizon d'attente générique. C'est que les textes de Chejfec sont sinueux, pleins d'encombres, traversés de saillances et d'irrégularités rythmiques. Lambert Barthélémy analyse dans *Fictions contemporaines de l'errance* la façon dont Peter Handke, Cormac McCarthy et Claude Simon ont pu dans leur prose faire de l'errance une expérience de lecture, et ce par un ensemble d'« effet[s] de dérive »¹ dans l'écriture. Ces stratégies d'écriture de l'errance peuvent consister à hybrider le langage – par l'introduction de mots insolites chez McCarthy, le bilinguisme chez Handke, etc. –, à bouleverser la logique syntaxique – en jouant sur la longueur ou la ponctuation des phrases –, à contrevvenir à l'avancement du récit ou encore à enrayer la transmission efficace du sens – par l'usage de l'ellipse, de la dissémination ou du mode hypothétique. À partir des outils d'analyse proposés par Barthélémy, nous entendons ici démontrer que l'errance chez Sergio Chejfec n'est pas que thématique mais qu'elle fait également partie de l'acte d'écriture et de lecture, et qu'elle se manifeste précisément par plusieurs « effets de dérive » mis en branle dans la plupart des textes, et qu'en cela cette désorientation du lecteur est en grande partie programmée par l'auteur, ce qui ne devra pas nous étonner outre mesure de la part d'un défenseur de l'incertitude au sein de l'œuvre d'art – sentiment qu'il considère comme « la

¹ Nous empruntons ce terme à Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 238.

plus grande expérience esthétique possible »². Il convient donc dans les pages qui suivent de faire le relevé et l'analyse des multiples procédés de dérive scripturale propres à l'œuvre de Chejfec. Nous avons rassemblé en trois domaines principaux ces procédés : nous examinerons tout d'abord ces effets de dérive aux niveaux syntaxique et sémantique, depuis un cas de surponctuation qui trouble la lecture dans *Moral* et *Lenta biografía* jusqu'aux phénomènes d'autocorrection du narrateur et d'énonciation hypothétique. Une seconde analyse sera consacrée à l'effet d'errance instigué par les structures narratives : digressions, surcharges descriptives et cyclicité du récit retiendront notre attention. Enfin, nous montrerons comment l'hétérogénéité générique de l'œuvre de Chejfec peut participer à cette désorientation du lecteur.

1. L'énonciation incertaine

À partir du présupposé exprimé par Beatriz Sarlo selon lequel « la marque d'un écrivain est sa syntaxe »³, il convient en premier lieu d'observer à l'échelle de la phrase comment se manifeste cette poétique de l'errance et quelles conséquences peut avoir cette syntaxe particulière à Chejfec sur la transmission du sens.

Des phrases entrecoupées

C'est avant tout une caractéristique visuelle, typographique, qui frappe le regard du lecteur des deux premiers romans de Sergio Chejfec, *Lenta biografía* et *Moral* : au sein d'un texte dont l'aspect global n'étonne guère – un texte non chapitré, composé de paragraphes d'une longueur plutôt régulière d'une à deux pages en moyenne – vient se glisser, du début jusqu'à la fin, une multitude de tirets qui entrecoupent les phrases en permanence. Ces tirets déterminent tout d'abord une expérience particulière : la lecture, si elle n'est pas structurée et potentiellement « aérée » par un chapitrage, est toutefois constamment saccadée, à l'échelle même de la phrase, souvent très longue. Cette tension entre la fluidité

² Gustavo PABLOS, « La incertidumbre es la máxima experiencia estética » (Entretien avec Sergio Chejfec), *La voz* [en ligne], 11 octobre 2007. URL : http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=123274. Consulté en mars 2017.

³ Beatriz SARLO, « Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec », art. cit., p. 394.

du texte global, l'extension singulière des phrases et leur morcellement interne, rappelle volontiers la poétique de Saer, qui récupère l'élan de la phrase proustienne pour mieux la saturer d'incises entre virgules. Cheftec a par ailleurs exprimé lors de plusieurs entretiens son affection pour l'œuvre de Claude Simon⁴ : rappelons que la prose du romancier français, éminent représentant du Nouveau Roman, tend par endroits à se dispenser de la ponctuation traditionnelle – les points ou les guillemets dans *La Route des Flandres*, pour citer son œuvre la plus célèbre – mais se caractérise également par une surprésence globale des parenthèses, qui se succèdent, s'enchâssent, ne sont pas refermées. Les tirets dans *Lenta biografia*, au même titre que les parenthèses, encadrent une incise, c'est-à-dire une proposition brève et syntaxiquement indépendante, qui introduit généralement une nuance au sens apporté par la phrase première. Le tiret long cadratin qu'utilise Cheftec se distingue toutefois de la parenthèse simonienne et de la virgule saerienne en ce qu'il rompt le « gris typographique », c'est-à-dire l'impression visuelle d'homogénéité donnée par le bloc texte : en cela, il est un signe qui « troue » le texte, fait de la phrase une ligne discontinue et perturbe la lecture, ne serait-ce qu'à son niveau purement optique. Dans une étude consacrée à la ponctuation dans *Vie et opinions de Tristram Shandy* de Laurence Sterne, Peter Szendy fait cette remarque, que l'on peut ici reprendre à notre compte : le tiret est un signe typographique ambivalent, qui produit à la fois une coupure et un étirement de la phrase :

la ponctuation des tirets, sortes de points étirés en un ligne inchoative, est à la fois une interruption du flux de l'écriture ou de la lecture et un appel à poursuivre. (...) en étirant la phrase comme un élastique tendu à se rompre, chaque tiret est sur le point de la trancher, tout en retraçant de son trait la continuité même de l'énoncé.⁵

Dans *Moral*, la phrase alterne constamment entre proposition première et proposition en incise, et compte parfois autant de mots dans l'une que dans l'autre, créant un effet de brisure, qui fait que la lecture n'avance que par à-coups :

⁴ « Me gustaría entrevistar a Claude Simon. No como autor sino como personaje de su novela *El jardín botánico* », déclare-t-il dans un bref entretien publié sur le blog « La Nave revista » : <http://lanaverevista.blogspot.fr/2015/08/tres-preguntas-sergio-cheftec.html>. Consulté en mars 2017.

Il cite à nouveau *Le Jardin des Plantes* dans une liste de ses dix livres « indispensables » publiée sur le blog d'Eterna Cadencia le 6 novembre 2013 : <http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/imprescindibles/item/los-imprescindibles-de-sergio-cheftec.html>.

⁵ Peter SZENDY, *À coups de points. La Ponctuation comme expérience*, Paris, Minuit, 2013, p. 37-38.

Samich las interrumpió – de un día para otro – sin brindar – ni como concesión – mayores explicaciones. (p. 47)

Este saber (...) se presentaba en la conciencia del poeta como un orden semejante al urbano de Buenos Aires que – contundente en su superioridad y misterioso en su imprecisión – enviaba – como se puso – signos confusos – equívocamente alentadores – para que Samich siguiera creyendo que en su persona – en su cuerpo y en su conciencia – se había encarnado un verdadero desafío. (p. 132)

Il s'agit alors de voir quelles fonctions et quelles incidences sémantiques peut avoir cet usage récurrent de l'incise entre tirets. Chez Claude Simon, les nombreuses parenthèses ont un statut paradoxal : bien qu'elles fassent enfler démesurément la phrase et troublent la réception, elles servent souvent à rétablir la lisibilité et assurer la cohérence du récit. En effet, précisément parce que « la phrase a cessé d'être une unité mémorisable » du fait de son extension, « elles ont pour fonction d'assigner aux pronoms et aux déictiques un référent ou un repère »⁶. Elles permettent ainsi d'explicitier un pronom : « ils (Iglésia et lui) restaient là », ou un adverbe : « C'est alors (alors : tandis qu'ils s'éloignent) qu'éclate la seconde bombe »⁷. En ce sens, l'incise entre parenthèses est à considérer moins comme une « bifurcation qui éloigne du thème » que comme un « segment centripète qui tente d'approcher au plus près le sujet du discours »⁸.

Les incises entre tirets peuvent avoir la même fonction explicative chez Chejfec. Elles signalent parfois le discours direct libre et en désignent le locuteur : il s'agit là d'un type d'incise tout à fait typique de la narration romanesque, mais dans *Moral* les traditionnelles virgules ont été remplacées par des tirets (« En cambio – sostenía Samich – », p. 12). Dans ce second roman de Chejfec, les incises sont là en permanence pour confirmer au lecteur que le sujet de l'action est bien Samich :

él mismo – Samich –, sin saberlo bajaría un poco más su puntaje imaginario ante los ojos de varios allegados. (p. 94)

⁶ Nathalie PIÉGAY-GROS, « La ligne brisée et les cercles concentriques. Les parenthèses dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », Nathalie PIÉGAY-GROS (dir.), « La digression », *Textuel*, n°28, Université Paris VII-Denis Diderot, 1994, p. 96.

⁷ Exemples extraits de *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*, cités par Nathalie PIÉGAY-GROS, « La ligne brisée et les cercles concentriques... », art. cit., p. 96.

⁸ *Ibid.*

pero él – Samich –, había tenido la ingrata o ventajosa fortuna de poseer una “Fuente de sinceridad” completa. (p. 101)

Es sumamente probable que tales ensoñaciones hayan invadido también al maestro – Samich – una vez que se le reveló un filón verbal tan expuesto (p. 138)

Répétée de nombreuses fois sous la même forme et dans des phrases bien moins longues que celles de Claude Simon, cette incise du nom du personnage principal – et qui est le seul à être nommé, le lecteur a donc peu de chances de se tromper ! – apparaît plutôt comme une touche d’ironie, comme une façon peut-être de railler son héros, minuscule poète de quartier, ou simplement de troubler la linéarité syntaxique d’origine. En réalité, les incisives dans *Moral* répondent rarement à une volonté de clarification du propos : il semble bien que le but de cette forme de surponctuation ciblée, qui participe d’une « esthétique de la surcharge »⁹, soit moins d’informer au mieux le lecteur, c’est-à-dire d’optimiser la transmission du sens, que de « sur-littériser l’expression, c’est-à-dire de faire de la lecture une expérience de la résistance et de l’épaisseur de la langue »¹⁰. En effet, bien souvent les incisives chez Chejfec ne correspondent pas comme chez Claude Simon à une vigilance de la narration vis-à-vis d’elle-même – en ce qu’elles sont le support d’une information essentielle pour la compréhension – mais à créer un effet de *leitmotiv*, à travers la répétition des mêmes propositions entre tirets, ou bien d’oralité, comme si le narrateur entrecoupait le récit d’interventions spontanées, dont le récepteur pourrait se passer mais qui rendent le discours moins figé, plus vivant, mais aussi moins transparent. Certaines incisives récurrentes précisent ainsi que telle opinion est propre à tel ou tel individu, le plus souvent Samich, comme pour en nuancer la portée :

por lo tanto – según él – presentar un poema narrativo constituía un evidente despropósito (p. 65)

su inmovilidad indicaba – según él – que ocupaba el ojo de ese huracán suburbano (p. 124)

Sólo así la – para muchos – brutal contracción al trabajo de Samich se justificaba. (p. 152)

⁹ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l’errance*, op. cit., p. 308.

¹⁰ *Ibid.*

D'autres incises apparaissent comme des informations métadiscursives peu essentielles, parfois de simples précautions oratoires du narrateur, qui prend soin de préciser que le terme qu'il emploie appartient à un groupe social dont il se distancie (« como dice el común ») ou que sa formule ne le satisfait pas pleinement, ou encore lui semble un résumé trop bref de la situation (« para decirlo rápidamente ») :

Queriendo echar un poco de luz – como dice el común – sobre la persona del maestro , las interpretaciones, opiniones e inferencias se multiplicaban (p. 61)

así como prestarlos habría significado el reconocimiento del error, pasarlos en limpio – como dice el común – hubiera implicado la consumación de una traición. (p. 115)

Sin embargo su ansia de integración, de comunión con lo urbano, su anhelo tan exagerado, sangraba por la herida – como dice el común – (p. 124)

veía cómo cada acólito (...) con la confusión propia de los visitantes inoportunos, se iba – para decirlo rápidamente – por donde había venido. (p. 59)

La plupart de ces incises ne viennent pas clarifier la lecture mais plutôt imprimer un rythme au texte par leur répétition régulière tout en lui conférant un aspect oral. Qui plus est, ces fréquents commentaires métadiscursifs en incises ont pour effet paradoxal, au sein d'une prose introspective, qui favorise l'immersion du lecteur dans la psyché du personnage, de signaler en permanence la présence du narrateur, qui semble contrôler constamment son propre récit, et qui enraie dans le même temps l'effet immersif.

D'autres incises ne se répètent pas : elles apparaissent ponctuellement pour introduire dans la proposition un complément circonstanciel ou un adjectif qui ne reviendra pas ailleurs dans le texte. Ces incises créent régulièrement des effets de dissonance, elles perturbent la construction grammaticale des phrases. Il peut s'agir d'un adjectif placé juste après un verbe, ou bien entre une conjonction de subordination et un adverbe :

De ese modo, Samich se torturaba pensando que con sus poemas no hacía otra cosa que trabajar contra sí mismo, pero sin dejar de modelarse sin embargo con cada letra que dibujaba – lento – sobre las hojas. (p. 117)

la luz de aquel conjunto de manzanas era tal que – inaprehensible – únicamente se la podía percibir de una manera cabal (p. 14)

Ainsi mis en relief par les tirets, ces mots en incise interrompent le gris typographique et créent un hiatus dans la lecture. Parfois, il semble que leur rôle consiste à « saillir » dans le

texte, et pour certains à marquer une cadence, plutôt qu'à transmettre une donnée sémantique. En d'autres termes : ils sont tout autant, voire davantage, signifiants que signifiés. Dans l'extrait suivant, une suite d'adjectifs entre tirets tient lieu de description de ce qui est énoncé dans la proposition principale :

Ciertas pocas manzanas del gran conjunto que se denomina Conurbano poseen una luminosidad particular (...), debido no sólo sin duda a las edificaciones bajas (...) sino también a que un silencio extenso y permanente provoca que la luz diurna – opaca, dilatada, dispersa – cunda de una manera casi fatal sobre la realidad. (p. 13)

Notons ici que cette description miniature et enchâssée, sous la forme d'une série d'adjectifs, apporte certes des précisions sémantiques en ce qu'elle définit la vision qu'a le narrateur de la lumière du jour dans le *Conurbano* où vit Samich, mais elle a aussi un effet disruptif et dilatoire : elle brise la chaîne syntaxique en y insérant une énumération, en même temps qu'elle étire une phrase déjà très longue et chargée d'adjectifs. La lecture est donc troublée par la coupure des tirets autant que par la profusion adjectivale à laquelle cette incise contribue.

Plus remarquables encore sont les tirets qui dans *Moral* encadrent des mots ou propositions alternatifs à ceux présents dans la proposition première. Ces alternatives, sous la forme d'une autre proposition ou simplement d'un substantif ou d'un adjectif, peuvent entretenir avec les mots qui les précèdent un rapport de synonymie. Par exemple dans la phrase : « él mismo – su persona –, había sido o era algo definido » (p. 158). Mais cela n'est pas toujours le cas : parfois les noms ou adjectifs en incise, introduits sans préposition ni conjonction, ont *a priori* peu à voir avec ceux qui précèdent le tiret, ou bien la relation sémantique qu'ils entretiennent avec le discours de la proposition première ne peut être établie par le lecteur qu'à partir de ce qui a été énoncé plus tôt dans le texte ; elle n'est en tout cas pas intuitive :

Aquellas informaciones (...) subyugaban sin embargo a Samich como si fueran indicios de un proceso virulento – urbano – dentro de cuyo torbellino (p. 124)

esa impresión, entonces, de que un ritmo regular – sobreentendido y natural, secreto – dirigía la vida de las ciudades (p. 124)

El terror – el respeto, el llanto – no lo producían las multitudes (p. 125)

Les ajouts entre tirets constituent dans ces cas de figures une inflexion aux termes précédents, ils leur confèrent un sens nouveau. Surtout, ils délinéarisent la chaîne syntaxique et ajoutent un degré d'incertitude au discours, un effet de dissonance sémantique.

Cette esthétique de la disruption qui *via* les tirets hache la lecture et déstabilise le sens est en réalité la transcription dans la prose narrative de *Moral* des préceptes poétiques de Samich, qui estime nécessaire, afin de décrire correctement le réel, d'introduire régulièrement dans ses textes ce qu'il appelle des « disruptores » (p. 13) :

Como buen poeta, entendía que para describir acabadamente – con competencia – alguna cosa o algún estado o situación, se hacía necesario – nada más ni nada menos – incluir – incrustar de hecho muchas veces – uno o varios elementos ajenos a la circunstancia o a la naturaleza en cuestión. (p. 13)

Remarquons dans cette citation la cohérence entre le contenu et la façon dont cet énoncé est constamment entrecoupé de tirets. La prose cahotante de *Moral* tenterait ainsi d'imiter l'écriture poétique du protagoniste, dont le lecteur n'aura toutefois jamais d'aperçus dans le roman. Nous reparlerons de cette porosité entre prose narrative et prose poétique à l'œuvre chez Chejfec, mais remarquons d'ores et déjà que ce phénomène de surprésence du tiret trouve son envers dans des poèmes publiés en 2002 et réunis sous le titre de « Tres poemas y una merced », puisque l'un de leurs traits marquants est au contraire une tendance à la sous-punctuation. Dans ces brefs essais « traduits » en poèmes¹¹ – nous reviendrons sur ce trait transgénérique –, tous les signes qui marquent des pauses, qui divisent ou hiérarchisent l'énoncé, se voient supprimés, au profit d'un blanc typographique au beau milieu du vers, comme un espace libre pour n'importe quel signe, et un temps de respiration pour le lecteur :

En algún momento el botín o sea el reparto
debió estar centralizado mucho antes
o después de la conquista o victoria
quizá ignaro incluso que fuese
botín tesoro o tampoco reunido
solo apenas disuelto ni codicia

¹¹ « El desvío que me propuse fue tomar tres ensayos que relatan peripecias intelectuales, y por considerarlos en peligro o por algún otro motivo, tratar de resguardar su contenido traduciendo los a poemas. » Sergio CHEJFEC, « Tres poemas y una merced », *op. cit.*

todavía en la mente de nadie.
Los padres llegaban entonces con recuerdos
cajas de sorpresas valijas llenas
los padres con vida
porque los otros eran incapaces
de traer nada a duras penas
se sabía qué llevaban al momento
de expirar qué fue botín
qué olvido.

Que ce soit par la prolifération du tiret dans le roman *Lenta biografía* et *Moral* ou bien, dans ses textes poétiques, par une sous-punctuation et une invasion du poème par le blanc typographique, il s'agit pour Chejfec d'établir une scansion singulière, une lecture heurtée. L'effet visuel de ces choix typographiques ainsi que le rythme installé par les tirets et les espacements renforcent l'épaisseur, l'opacité du texte, le rendent « saillant ».

Délinéarisation et ramification du sens

Cette surpunctuation dans la narration a aussi des incidences sémantiques, puisque, comme l'écrit Barthélémy, « par son effet d'entassement de fractions textuelles les unes sur les autres, la prolifération participe de l'opacification du sens en brouillant le référent à quoi renvoient le texte, la fiction. »¹² Qu'en est-il précisément chez Chejfec ? Les ajouts d'adjectifs ou de substantifs entre tirets dans *Moral* génèrent, on l'a dit, un effet de dissonance sémantique. Par l'insertion récurrente de ces termes alternatifs entre tirets, tout se passe comme si Chejfec laissait visibles et en suspens dans la phrase les différentes options possibles au sein de l'axe paradigmatique. L'enchaînement syntagmatique de l'énoncé est ainsi interrompu de temps à autre par ce qui apparaît comme la trace laissée par le narrateur des différentes options de mots qui s'offraient à lui pour occuper telle ou telle place dans la phrase. De ce fait, le texte de *Moral* offre constamment des sortes d'amorces de parcours alternatifs de lecture, et cette mise sur un plan d'équivalence *via* le tiret de deux termes non strictement synonymes contribue à troubler la transmission du sens. Ces incises donnent également au roman un effet de palimpseste ou en tout cas de brouillon, de texte non définitif, dans lequel demeurerait visibles les différentes étapes de sélection des mots. La multiplicité sémantique à laquelle donne lieu cette construction syntaxique est toutefois

¹² Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 308.

compensée, on l'a dit, par une fréquente répétition des mêmes termes, qui forment des *leitmotive* tout au long du texte. C'est le cas en particulier avec la chaîne d'adjectifs suivants : imperceptible/desapercibido + natural + real, où les deux derniers termes sont séparés tantôt par les deux points, tantôt par le tiret :

El paso del ferrocarril por las estaciones del Gran Buenos Aires es un hecho que, de tan repetido, se torna imperceptible y natural: real. (p. 9)

las estaciones registran afinidades con los tránsitos de los trenes a través de ellas: se tornan imperceptibles y naturales: reales (p. 11)

habría de adquirir una coloración semejante al resto de las actitudes y los atributos de Samich: imperceptibles y naturales : reales (p. 11)

el ritmo ya desapercibido y natural – real – que había adquirido el cenáculo literario que lideraba Samich. (p. 139)

La prose de Chejfec semble donc balancer en permanence, comme nous allons le voir à d'autres échelles également, entre un mouvement centrifuge, c'est-à-dire d'écart vis-à-vis du sens premier, et un mouvement cyclique, de reprise du déjà-écrit. Ces incises récurrentes dans *Moral* qui participant d'une esthétique de la surcharge, ne serait-ce que sur le plan visuel, font perdre le fil au lecteur, non seulement dans la mesure où elles contribuent à étirer des phrases déjà très longues, mais aussi en ce qu'elles provoquent une certaine déhiérarchisation sémantique. D'une part, parce qu'elles contiennent parfois une donnée plus essentielle que celle du début de la phrase, alors que les tirets typographiques encadrent *a priori* une information annexe, secondaire ; ou bien parce que ces incises n'apportent pas de contenu primordial et sont pourtant, on l'a vu, répétées sous la même forme tout au long du roman. D'autre part en ce que la fonction de l'incise adjectivale est tantôt de *développer* le sens d'un adjectif par une énumération d'autres adjectifs (« la práctica cotidiana – solitaria, lenta y ensimismada – », p. 49), tantôt de *condenser*, de ramasser le sens d'une série par un seul adjectif (« la formación estética e intelectual – moral – de sus allegados », p. 49). Enfin, ces incises peuvent même être le lieu d'une remise en question de la structure de l'énoncé premier :

De ahí su convicción (...) de que "Lo Desencadenante es siempre más importante que lo Desencadenado" – ¿o al revés: "Lo Desencadenado es siempre menos importante que lo Desencadenante"? –. (p. 68)

Autocorrección

C'est bien avec un roman de la voix entrecoupée et du sens incertain que se produit l'entrée en littérature de Chejfec. Tout d'abord, *Lenta biografía* se caractérise par un jeu d'emboîtement des récits, marqué dans le texte par les typiques incises entre virgules utilisées pour le discours rapporté. Ainsi, lorsque le narrateur principal décrit les membres de sa famille et de la communauté en train de raconter l'histoire du *perseguido*, il est fréquent que la proposition incise interrompe la phrase en son milieu, par exemple juste après le verbe (« El perseguido sintió, dijo la mujer, que había dejado de ser esperado », p. 102) ou bien de voir mentionnés deux niveaux de locution enchâssés (« Decadencia, repitió la mujer que el perseguido dijo en voz baja », p. 103 ; « “(...) decadencia”, dijo la mujer que se repetía el perseguido », p. 104). Cette récurrence des incises propres au discours rapporté ainsi que cet effet d'enchâssement quelque peu vertigineux ne sont pas sans rappeler *Respiración artificial*, roman culte de Piglia publié peu de temps avant le début de la rédaction de *Lenta biografía* et qui constitue lui aussi une enquête familiale rétrospective où l'exil occupe une place importante. L'accumulation des niveaux de discours rapportés est aussi un trait caractéristique de *Glosa* de Saer – l'amorce « dice el Matemático que dijo Botón que dijo Washington » s'y trouve ainsi répétée de nombreuses fois.

De plus, on observe dans *Lenta biografía* un très grand nombre de tirets qui entrecoupent le texte, et ces incises ont pour la plupart les mêmes fonctions et les mêmes effets visuels, rythmiques et sémantiques que dans *Moral*. Annick Louis souligne que la réédition par Alfaguara en 2007 de *Lenta biografía* a impliqué quelques modifications disparates par rapport à l'édition originale de 1990 chez Puntosur¹³ : la suppression des paratextes – épigraphe, préface et postface –, quelques retouches lexicales dans le texte et la suppression de certains crochets qui marquaient les incises – d'autres ont été laissés mais sont minoritaires par rapport aux tirets, déjà présents dans la première édition. Cette surprésence des tirets, malgré son caractère hors norme et la résistance qu'elle peut générer à la lecture, est donc pourtant le résultat d'une certaine volonté de régularisation typographique : le crochet, signe courant en mathématiques, dans la poésie imprimée –

¹³ Annick LOUIS, « Una pedagogía del recordar. Notas sobre *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) », art. cit.

pour les vers trop longs – et dans tout type de notation métadiscursive – pour signaler une intervention extérieure au texte cité –, mais signe peu usité dans la narration, est la plupart du temps éludé. Dans sa « Nota retroductoria » qui succède au roman dans l'édition Puntosur et qui a également paru sous le titre « Una novela escrita en la Argentina » dans le dossier spécial de *Babel* consacré à *Lenta biografía* en mai 1990, Carlos E. Feiling fait allusion à ce signe graphique inhabituel. À partir du dictionnaire de la Real Academia, qui préconise d'utiliser les crochets lorsque dans une copie on insère, de façon conjecturale, ce qui semble manquer à l'original, Feiling interprète ainsi le geste typographique de Chejfec : « *Lenta biografía* [o *Senos originarios*] abunda en paréntesis rectangulares. El carácter conjetural de lo que el narrador escribe se vuelve, a veces, más conjetural aún (...). » (éd. Puntosur, p. 167) Les crochets, du fait de leur valeur métatextuelle, lui apparaissent comme les marques d'une autre instance que le narrateur, une sorte d'éditeur fictif qui s'ajouterait à la longue chaîne de médiation des différents discours dans le roman – un éditeur qui interviendrait dans le récit du narrateur, lequel met en scène d'autres narrateurs qui racontent à leur tour l'histoire du « *perseguido* » – :

Paréntesis rectangulares ponen en duda las palabras del narrador, constituyen la solitaria marca tipográfica de que alguien está abocado a reconstruir la reconstrucción de una reconstrucción. (éd. Puntosur, 169)

Cela étant, si l'étrangeté du signe du crochet disparaît avec l'édition Alfaguara, l'effet de hachure syntaxique du tiret demeure, ainsi que la discontinuité visuelle du gris typographique. Mais on remarque dans *Lenta biografía* un autre usage tout particulier des tirets : très souvent, les incises introduisent une correction temporelle du verbe antéposé au tiret. S'il est vrai que c'est le cas de façon sporadique dans *Moral*, où par exemple le verbe être à l'imparfait est ensuite conjugué à nouveau entre les tirets, cette fois au plus-que-parfait (« *eran – habían sido –* », p. 160), c'est dans *Lenta biografía* que ce geste d'autocorrection temporelle se révèle systématique et s'érige en véritable *leitmotiv*. Ce geste consiste à apposer entre tirets, à la suite d'un verbe à l'imparfait ou au passé simple, ce même verbe dans sa forme au présent :

Eran canciones cómicas; eran también unas pocas, porque domingo a domingo, se fueron —se van— repitiendo con sutiles modificaciones. (p. 14)

[las historias] hablaban —hablan— del pasado y tenían —tienen— por lo general a gran parte de sus actores desaparecidos (p. 85)

mi padre hablaba —habla— mal el español y del todo bien otros idiomas (p. 140)¹⁴

Cette autocorrection verbale se fait parfois au sein même d'une incise entre tirets : dans ce cas de double enchâssement syntaxique, et afin de conserver malgré tout une certaine clarté dans les niveaux d'incise, le signe de la parenthèse prend le relais :

las suposiciones absolutamente virtuales y precarias —que es lo que siempre tuve y lo que tengo ahora, que es lo que exhalaban (exhalan) ellos por sus bocas y ojos en el comedor de mi casa—, no hacían más que reproducir y multiplicar esas oclusiones originales (p. 84)

De todas las circunstancias que allí se relataban, yo podía suponer que algunas de ellas quizá fueran semejantes a las vividas por mi padre en Europa —circunstancias (las suyas) que siempre mostró (muestra) él un empeño pertinaz e incommovible por ocultar— (p. 99)

Au-delà de la fragmentarité mémorielle et identitaire qu'il transcrit dans le texte lui-même en le segmentant en permanence¹⁵, le tiret apparaît comme un signe ambivalent dans *Lenta biografía*. Cousin du trait d'union, il est à même de figurer le lien, la liaison indéfectible entre le père et le fils en formant une attache typographique entre les formes passée et présente d'un même verbe. C'est justement cette valeur de lien temporel, de passerelle entre les époques qu'Isabelle Serça, dans son *Esthétique de la ponctuation*, attribue au tiret double chez Proust : « Le tiret double, dans une mimesis parfaite, inscrit dans le dessin même du texte un espace dont la quatrième dimension est le temps, telle l'église qui franchit "non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives". »¹⁶ Mais le

¹⁴ Afin d'en reproduire exactement l'effet visuel, nous transcrivons pour *Lenta biografía* les tirets longs cadratins tels qu'ils figurent dans l'édition Alfaguara, avec une espace insécable à l'extérieur et sans espace à l'intérieur.

¹⁵ Soulignons ainsi, dans ce passage où sont explicités par le narrateur à la fois l'aspect fragmentaire des souvenirs des ancêtres et la fragmentation de son identité même la correspondance mimétique entre le contenu énoncé et la forme entrecoupée de la syntaxe : « ya desde un principio me acostumbré a convivir —no sólo a convivir, sino a crecer junto a ellas— con aquellas hilachas y acabados jirones de historias y recuerdos. A pesar de serlo —pienso hoy—, desde un principio, nunca me di cuenta —y, tiempo después, cuando lo hice, tardé mucho en aceptarlo— de que bien podía yo encarnar únicamente —toda mi persona— un reducido espectro de fragmentos: toda esa cantidad excesiva e incompleta de episodios truncos, volátiles, ambiguos y virtuales » (p. 127)

¹⁶ Isabelle SERÇA, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 283.

tiret dans *Lenta biografía* apparaît bien plus comme un signe de coupure ou en tout cas de distance entre l'expérience paternelle de l'exil passée sous silence et le présent du fils, à la lumière duquel ce narrateur tente de ramener l'histoire paternelle et familiale – comme tend à l'exprimer cette rectification grammaticale constante. Une distance temporelle et générationnelle que le fils décrit comme irrémédiable : « cada descubrimiento —o cada solapada confesión suya— terminaba corroborando y extendiendo sin remedio la lejanía que existía entre su pasado y el presente nuestro. » (p. 17). Le tiret est donc à la fois liaison et déliaison, couture et rupture : là où le signifiant déconnecte, le signifié, c'est-à-dire le verbe reconjugué au présent, ramène au temps fictif de la narration et au « je ». Cette ambivalence du signe de ponctuation est une ressource exploitée par de nombreux écrivains, comme le rappelle Isabelle Serça :

Les signes de ponctuation jouent tout à la fois un rôle de séparation et un rôle de liaison : c'est le cas d'à peu près tous les signes, exception faite des points (final, interrogatif et exclamatif). (...) Les écrivains exploitent ces ressources des signes de ponctuation, en jouant avec le double mouvement de liaison et de division qu'ils instaurent. Ainsi les points de suspension chez Céline, qui assurent la continuité entre des fragments qu'ils ont eux-mêmes découpés ou les parenthèses chez Proust, qui sont les « coutures apparentes » de la *Recherche*, mettent en scène une discontinuité au sein même de la continuité qu'ils tissent. Dans la *Recherche*, ce mouvement est tout particulièrement manifeste avec les éléments coordonnés : le tissu du texte est déchiré par la parenthèse ouvrante ou le tiret pour être ensuite aussitôt recousu par la conjonction « et »¹⁷

Ce cas précis de ponctuation oxymorique signalée par Serça et qui consiste en la combinaison du tiret et de la conjonction de coordination, est un phénomène que l'on trouve également à de nombreuses reprises dans *Lenta biografía*. En voici deux occurrences, à titre d'exemples, parmi tant d'autres :

Creía —y acaso no me haya equivocado— que mi padre se cuidaba adrede de realizar gestos, decir palabras o guardar determinadas actitudes que pudiesen reflejar de un modo claro y evidente espacios, tramos o —desde su óptica— intimidades de su pasado (p. 33)

Venían hasta mí —y hasta mi padre—, en esos momentos, los ruidos de voces, risas, gritos y carcajadas de nuestros vecinos de la casa de arriba que se pasaban horas y horas —y hasta noches enteras— riéndose (p. 70)

¹⁷ *Ibid.*, p. 137-138.

Par ailleurs, le redoublement verbal signalé précédemment, et qui se manifeste *via* les incises, offre la vision de deux états du texte qui cohabiteraient finalement dans le même livre, à nouveau à la façon d'un palimpseste : un premier texte où les évocations du père et des autres ancêtres se font au passé – imparfait ou passé simple – et un autre où le présent est rétabli, comme si entre les deux étapes le travail de mémoire avait permis d'abolir cette irrémédiable distance entre passé et présent. De fait, le tiret long évoque également le signe de la biffure : là encore, le texte édité semble provisoire, en évolution, sur le point d'être à nouveau biffé et corrigé. On voit que le signe du tiret est évocateur, ce qui porte à croire que la suppression d'une partie des crochets originels du texte de 1990 et la reconduction des tirets ne correspondait pas qu'à une mise aux normes typographiques, mais aussi peut-être à la volonté de suggérer le trait d'union et la biffure – là où le crochet se contentait d'ouvrir et de clore les incises.

Outre cet effet de palimpseste, l'autocorrection confère aussi à la narration *Lenta biografía* un caractère d'oralité : le roman est écrit à la façon d'un récit oral dans lequel le narrateur, se souvenant que les personnes dont il parle ne sont pas mortes, n'aurait cessé de se reprendre et de rectifier le temps verbal employé. Cette autocorrection temporelle permanente correspond sans doute à la difficulté pour le narrateur de relier au père toujours en vie dans le présent¹⁸ ce passé de l'exil qui lui reste étranger – car non expérimenté et passé sous silence par le père. Comme dans *Moral*, on observe aussi l'introduction de synonymes en incise (« podía surgir —reaparecer— », p. 16) : ces incises apparaissent comme une forme d'autocorrection lexicale qui, ajoutée à l'autocorrection temporelle que nous avons décrite, font de l'incertitude le ton dominant de *Lenta biografía*. Le narrateur est toujours prompt à révoquer en doute son énoncé premier, soit qu'il nie l'aspect passé de ce qu'il narre, qu'il remplace un terme par un autre, ou encore qu'il signale son incertitude par des verbes modalisateurs (« —supongo— » ; « —creo yo— » ; « —pienso hoy— ») ; il apparaît dès lors comme une instance peu fiable, dont les propos demeurent à l'état de conjectures invérifiables. Il existerait ainsi deux options de lecture du roman : l'une qui se

¹⁸ On apprend à la lecture de son article « Lengua simple, nombre » que le père de Chejfec était toujours en vie au moment de la parution de *Lenta biografía* : « Unos siete meses después de publicada mi primera novela, en el año 90, mi padre murió. » Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », *El punto vacilante, op. cit.*, p. 197.

conjugue au passé, l'autre qui se conjugue au présent et contient certains substantifs, adjectifs ou verbes alternatifs ou corrigés, tels qu'ils apparaissent entre tirets. Pris dans le même régime d'indécision que le narrateur, le lecteur ne peut trancher entre les deux options qui se superposent, il oscille entre passé et présent et sa lecture s'apparente à une dérive, du fait qu'il ne sache pas rigoureusement quel temps diégétique il doit retenir pour la compréhension du récit.

Dans le livre expérimental de Luis Chitarroni *Peripicias del no*, publié en 2007, on retrouve, à presque vingt ans d'intervalle, une forme de surponctuation qui rappelle celle de *Lenta biografía, a fortiori* dans sa première édition. Dans ce qu'il qualifie en sous-titre de « journal d'un roman inachevé »¹⁹, Chitarroni multiplie les différences de niveau et de nature des discours en les signalant par d'innombrables tirets, les parenthèses et les chevrons. Il pousse à son point extrême, à la limite de l'illisible, la pensée sceptique à l'égard du romanesque qui anime à l'époque de *Babel* certains membres de la revue, notamment sous l'influence de la poétique négative de Juan José Saer – mais aussi celle de Borges pour Chitarroni. C'est aussi à cette lumière « générationnelle » qu'on peut lire les deux premières œuvres de Chejfec et entendre l'incessante correction narrative qui en entrecoupe la lecture.

Cette récurrente incise de correction chez Chejfec s'apparente à l'épanorthose, figure de rhétorique par laquelle on opère une rétractation de ce qui a été affirmé précédemment, jugé trop faible pour ce que l'on veut exprimer. C'est le cas du typique « que dis-je » en français. Pour Dominique Rabaté,

le texte moderne est hanté par l'épanorthose, qui devient l'archi-figure de rhétorique de son énonciation problématique. Chez Beckett (...) comme chez Simon, parler, dire, c'est aussitôt corriger, procéder à un léger déplacement qui en appelle, à son tour, un autre, et ainsi de suite.²⁰

L'épanorthose, qui comme l'indique son étymologie se veut un redressement, une rectification du sens – *orthos* signifiant « droit » en grec – et s'utilise traditionnellement en

¹⁹ Luis CHITARRONI, *Peripicias del no. Diario de una novela inconclusa*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2007.

²⁰ Dominique RABATÉ, « Singulier, pluriel », Éric BENOIT, Michel BRAUD *et al.* (dir.), *Écritures du ressassement, Modernités 15*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 17.

rhétorique pour affirmer un propos (« Que dis-je, c'est un cap ?... C'est une péninsule ! »), serait ainsi reprise au XX^e siècle non plus comme un outil ponctuel de renforcement du discours mais bien, omniprésente, comme le mode même de son (dys)fonctionnement, et par lequel « le dit est en faute, pris en défaut, car le dire exige que l'on redise, que l'on reprenne. »²¹ C'est de cette figure béckettienne de l'écrivain qui doit « ne pas cesser de mal dire, de continuer par approximation à rater sa cible »²², mais aussi du bégaiement²³ que l'autocorrection génère chez Claude Simon – dans *La Route des Flandres* par exemple – qu'il faut rapprocher l'écriture de Cheftec. L'épanorthose singulière à sa littérature, et qui l'inscrit dans une filiation vis-à-vis des auteurs cités par Rabaté, produit un effet d'indécision plus que de renforcement sémantique, ainsi qu'une mise en évidence constante de la dimension métatextuelle de l'écriture de Cheftec.

Concessions au lecteur

S'il est vrai que dans *El aire* le nombre d'incises entre tirets est bien moindre²⁴, et que les phrases y retrouvent par conséquent une certaine fluidité, c'est un autre type de proposition qui se répète tout au long du roman, formant ce que Cheftec appelle un « *leitmotiv* conceptuel »²⁵, et qui contribue à faire du narrateur une instance incertaine, pour qui le lecteur ne mettra pas en suspens son incrédulité – selon la formule célèbre de Coleridge (« willing suspension of disbelief »). Il s'agit d'un syntagme qui apparaît sous une forme régulière tout au long du texte (sujet + verbe « parecer » + adjectif + conjonction de coordination adversative « pero »), et par lequel le narrateur semble s'adresser au narrataire, sous la forme d'une concession :

Esta escena puede parecer corriente, pero haber sido testigo de todo su desarrollo produjo en Barroso un profundo impacto emocional. (p. 130)

²¹ *Ibid.*, p. 16.

²² *Ibid.*

²³ Rabaté reprend ici un terme de Deleuze, qu'il emploie notamment dans *Critique et Clinique*.

²⁴ Les incises entre tirets dans *El aire* ont souvent pour objet la correction par Barroso d'un mot par un autre plus ancien (« como se decía antes », p. 36) ou plus typiquement *rioplatense*, comme nous l'avons analysé dans la première partie.

²⁵ Voir l'entretien en annexe.

Quizá parezca extravagante la pretensión de devorar un mensaje (...), pero fue lo que Barroso pretendía (p. 151)

Esto puede parecer apresurado o exageradamente dramático, pero era el vaticinio de Barroso (p. 158)

Esto puede parecer exagerado, y también un tanto mágico y religioso, pero fue lo que creyó ver Barroso (p. 162)

Esto puede parecer exagerado, pero era lo que Barroso percibía de modo cotidiano. (p. 167)

Esto puede parecer un tanto amargo, pero fue así. (p. 186)

También esto puede parecer un tanto dramático, pero era lo que sentía. (p. 186)

Éste puede parecer un matiz menor, pero fue esencial (p. 188)

En plus de créer chez le lecteur un effet de distanciation par rapport à ce qui est narré, cette structure syntaxique récurrente contribue à faire du narrateur une voix qui doute de ce qu'elle énonce, tant cela semble « exagéré », « dramatique » ou « extravagant », mais qui assure le narrataire de son honnêteté (« pero fue así »). On retrouve des marques assez similaires et tout aussi répétitives dans « El testigo », texte bref et bien plus tardif, publié dans le recueil *Modo linterna* : cette fois il s'agit plus simplement pour le narrateur d'exprimer ce mode conjectural par des amorces telles que : « Es posible suponer que Samich » (p. 141) ; « Podemos suponer que Samich » (p. 143) ; « Podemos imaginar lo que Samich imagina » (p. 145). Ces précautions narratives ne font pas qu'instaurer un régime d'instabilité énonciative qui s'enracine, on l'a dit, dans une position sceptique de Chefec vis-à-vis des pouvoirs de la narration (« una desconfianza respecto a la capacidad de cualquier narración para transmitir aquello que se considera como real »²⁶) : par leur effet de *leitmotiv*, elles confèrent également au texte, de la même façon que les incises dans *Moral* et *Lenta biografía*, un certain aspect oral, mais aussi un rythme particulier et une cohérence de ton. Selon l'auteur lui-même, elles structurent des textes qui pourraient tendre à une certaine dissolution narrative : « tiendo a incluirlos porque tengo la percepción de que le

²⁶ Voir l'entretien en annexe.

otorgan cierta unida estructural al relato, que por su carácter digresivo o amorfo, o carente de intriga, tendería a disgregarse. »²⁷

Soulevons alors le paradoxe : les éléments textuels qui battent en brèche la fiabilité du narrateur, placent l'énoncé sous le signe de la conjecture et plus globalement opèrent un brouillage sémantique, sont justement les mêmes qui composent la structure souterraine des textes et leur assure une certaine cohésion. C'est ce que remarque Sarlo à l'échelle même de la phrase :

la frase [en Chejfec] es muchas veces tentativa; toma para varios lados al mismo tiempo; admite incidentales y se interrumpe para desviarse, corrigiendo lo que ya ha sido dicho para retomarlo enseguida desde otro ángulo. (...) la frase de Chejfec es sólida desde el punto de vista constructivo y dubitativa desde el punto de vista semántico.²⁸

La phrase chez Chejfec, en intégrant en incise des termes alternatifs ou substitutifs, propose des itinéraires bis, mais elle forme aussi des boucles : mouvement centrifuge, par éloignement du premier terme proposé ; mouvement centripète, par reprise des mêmes structures dans un effet de cohésion. Mais si ces *leitmotive* instaurent un rythme, ils tendent à médiatiser et complexifier la transmission du sens. Voyons comment la sinuosité de la lecture s'organise à plus grande échelle.

2. S'égarer, stagner, tourner en boucle : la narration erratique

Les incises brouillent le regard, entrecouperent la voix et font de la lecture une expérience de « la résistance et de l'épaisseur de la langue »²⁹. Elles participent aussi plus globalement à une stratégie de brouillage sémantique, qui opère par déhiérarchisation, par indécision entre les termes ou par autocorrection permanente. Voyons ce qu'il en est, à l'échelle du récit, des structures narratives qui peuvent faire de la lecture une errance. Quatre traits narratifs ont ici retenu notre attention : l'instabilité du narrateur, la digression, la description à l'excès et la structure itérative du récit.

²⁷ Voir l'entretien en annexe.

²⁸ Beatriz SARLO, « Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2007, p. 394.

²⁹ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance, op. cit.*, p. 308.

Narrateurs instables

Le narrateur est une des instances que Cheftec ne manque pas de déstabiliser dans la plupart de ses récits, soit que le statut de ce narrateur soit caractérisé par une certaine indétermination dès le début du récit, soit que ce statut évolue au fil du texte. Il est donc souvent malaisé de répondre à la question « qui parle ? » dans l'œuvre narrative de Cheftec.

Rappelons que selon Genette l'instance narrative consiste en l'articulation de la voix narrative – narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique –, du temps de la narration et de la perspective narrative – les types de focalisation³⁰. C'est essentiellement par des paramétrages variables de la voix et de la perspective narrative que Cheftec va opérer ce brouillage de l'identité du narrateur. *Cinco* et *Los incompletos* sont deux romans représentatifs de cette stratégie de brouillage.

L'un des traits marquants de la narration dans *Cinco* est l'alternance, à plusieurs endroits du texte entre la première et la troisième personne, et la confusion entre narrateur et personnage qu'induit ce phénomène. L'incipit semble annoncer une narration à la troisième personne de la part d'un narrateur extradiégétique et dont le point de vue se rapproche de la focalisation zéro : il connaît intimement le personnage dont il parle, malgré un ton parfois conjectural (« *Quizá* por eso recurre al apócrifo » ; « *parece* haber sido una persona contenida », p. 57, nous soulignons). Tout dans cet incipit porte à penser que ce narrateur prend moins en charge un contenu narratif qu'il ne se contente de commenter le journal intime du personnage anonyme, qui y a déjà écrit son histoire. Le lecteur se trouve d'entrée de jeu dans une mise à distance générique – *Cinco* n'appartient pas à proprement parler au genre diaristique, puisqu'il est une narration à partir d'un journal – et dans une zone floue entre les discours du narrateur et celui du personnage diariste. Le contenu du journal n'est pas mentionné de façon similaire tout au long de cet incipit : il est parfois signalé entre guillemets (« Aquí escribió dominado por la asociación, "Emblemas" », p. 59), mais parfois simplement glosé par le narrateur, qui n'hésite pas à y insérer des remarques de son propre chef.

³⁰ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Or cet espace de flottement entre personnage et narrateur est aboli à plusieurs endroits du texte où la narration à la troisième personne prise en charge par cette instance inconnue et quasi omnisciente cède soudainement la place à une narration à la première personne. À la page 67, le récit de l'enterrement du père du protagoniste est ainsi raconté par le narrateur/commentateur, qui intègre d'ailleurs une notation du journal entre guillemets (« *“Mi madre estaba perturbada, no podía decidir”* », p. 67), et quelques lignes après le « je » apparaît – pour la première fois dans le roman –, dont il ne fait pas de doute qu'il s'agit de celui du personnage, du fait de la référence à la mère et au cimetière : « *Más tarde, al final, volvimos los dos, mi madre y yo, caminando de los nichos.* » Ce changement brutal de point de vue narratif intervient à un moment significatif du texte : à la mort du père, qui peut être comprise comme le moyen pour le protagoniste de devenir adulte parler enfin en son nom propre. L'avènement de la première personne est d'ailleurs suivi par l'aveu d'un sentiment d'altérité à soi ou de changement radical : « *Al rato me sorprendí al salir del cementerio siendo otro, tenía quince años.* » La fin de ce long paragraphe marque aussi, à la page suivante, le retour de l'instance narrative précédente et de la troisième personne. Un autre basculement se produit quelques pages plus loin du commentateur au protagoniste :

Por otra parte, aclara al margen, Patricia le salvó la vida. A continuación, en hoja aparte, cuenta el suceso.

Le debo la vida. Fue un domingo, cuando a la tarde fuimos a dar una vuelta por los astilleros. (p. 77)

Le saut de paragraphe marque ici l'insertion du récit par le narrateur lui-même, annoncée comme l'insertion physique de la feuille volante (« en hoja aparte ») au sein du texte global, ce qui n'est pourtant pas signalé par les marques typographiques communes dans ce genre de cas – guillemets, italique, changement de police d'écriture. Le chapitre suivant se présente comme le récit enchâssé que Patricia fait au protagoniste à propos de María. Ce nouveau changement de narrateur est annoncé de façon implicite à la fin du chapitre 5 (« *Entonces Patricia me dio detalles sobre este otro personaje, María* », p. 78) et explicite au début du chapitre 7 (« *Cuando Patricia terminó la historia* », p. 81). Enfin, on remarque au début du dernier chapitre du livre un ultime basculement du mode narratif. En quelques lignes, trois modes de narration différents se succèdent : narrateur omniscient usant de la troisième personne et de l'imparfait, transcription du récit du personnage écrit au présent

dans son journal – et qui s'apparente à un discours direct entre guillemets – et narration homodiégétique à la première personne, avec un retour au passé :

Era una persona errática. “Soy una persona errática”, escribe. No sólo en ánimo o convicciones. Antes de llegar aquí deambulé como un marinero. (p. 97)

Ces alternances de la narration confèrent au récit un statut paradoxal : au fil du texte, le lecteur ne saura plus précisément si ce qu'il lit est une narration prise en charge par un narrateur externe à partir de ce qu'il lit dans le carnet du personnage, ou bien s'il s'agit du récit du personnage lui-même, ou encore de passages de son journal intime retranscrit cette fois sans guillemets. Ce flottement narratif jette aussi le doute sur les figures du narrateur et du personnage, au point que l'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une seule et même personne – le protagoniste racontant sa propre histoire, comme s'il était quelqu'un d'autre.

De façon comparable, on décèle un fonctionnement instable de la narration dans *Los incompletos*. Le narrateur intradiégétique annonce sa présence dès la première ligne du livre (« Ahora voy a contar algo que ocurrió una noche », p. 7) et s'exprime dans l'incipit à la première personne. Le lecteur n'apprendra pourtant rien de son identité, ni même son nom, puisque ce narrateur entame au bout de quelques pages le récit de son ami Félix, cette fois à la troisième personne, et ce presque sans interruption jusqu'à la fin du livre – il s'agit donc aussi d'un narrateur hétérodiégétique, qui s'efface devant ce récit qui ne l'implique pas directement. Cependant, bien que les marques de son énonciation narrative de ce personnage réapparaissent par intermittence dans le texte, par quelques retours fugaces de la première personne, cette figure de narrateur tend à se faire oublier du lecteur. En effet, le récit de *Los incompletos* lui donnera sans doute l'impression d'être mené selon une perspective omnisciente, qui le fera naviguer depuis les recoins les plus reculés de l'hôtel Salgado jusqu'aux pensées intimes de Félix ou Masha, et donc dirigé par une instance supérieure extradiégétique. Le trouble du lecteur vient donc de cette conjonction d'un narrateur intradiégétique – supposé raconter l'histoire dans les bornes de ce qu'il sait – et d'une focalisation zéro, potentiellement sans limites. L'apparente contradiction se résout cependant dès lors qu'on se rappelle que toute l'histoire de Félix racontée dans le livre n'est rien d'autre qu'une série de conjectures faites par cet ami narrateur, à partir de quelques cartes postales qu'il a reçues de lui. Cette dimension proprement conjecturale du récit n'est

communiquée au lecteur que par de brefs signaux, par exemple lorsqu'il assume la part d'imagination de son discours : « Imaginé que así se vería también el barco que llevaba a Félix » (p. 14). Ces quelques signes d'incertitude tendent à annuler l'éventuel état de « suspension volontaire de l'incrédulité »³¹ où se trouvait jusqu'alors le lecteur – un état de levée de la vigilance induit précisément par cette apparente focalisation zéro – en lui rappelant que l'histoire qu'il lit sort tout droit de l'imagination d'une personne elle-même fictive.

On retrouve de semblables effets d'instabilité énonciative dans *Los planetas*, où, comme on l'a dit, la narration est prise en charge par alternance soit par le personnage de S, soit par un narrateur extradiégétique dans des passages qui figurent en italique et où S est appelé « el otro ». Ces zones de passage par l'altérité d'un narrateur omniscient et en surplomb donnent au lecteur l'impression d'une sortie de soi de la part du narrateur intradiégétique et avatar fictionnel de Chejfec.

Ces jeux de perspectives changeantes au gré des textes, par lesquels l'intégrité et la continuité du support fictif de la voix narrative se trouvent mises à mal, ont à nouveau pour effet chez le lecteur une forme de distanciation.

Digressions

Nombre de textes de Chejfec sont traversés par ce que Randa Sabry nomme des « turbulences du rectiligne ». Dès son origine, le mot « digression » est une spatialisation appliquée au discours : il est issu du latin « dis-gradior », qui signifie « marcher hors, quitter le chemin ». Dès lors les métaphores spatiales ne manquent pas pour imaginer le phénomène digressif : excursion, embardée, sortie de route, etc. De façon générale, la digression se comprend comme cette partie du texte où

la narration se désolidarise de l'histoire (de l'action, du sujet), s'en détourne pour parler d'autre chose ou d'elle-même et, du coup, saper sa propre orientation vers une fin déterminée (qui est non seulement de mener mais de mener à bien l'histoire).³²

³¹ Selon la formule célèbre de William Taylor Coleridge : « willing suspension of disbelief ».

³² Randa SABRY, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences sociales, 1992, p. 138.

Selon sa place dans le texte global et selon la nature de ce texte, selon qu'elle soit explicite ou implicite, la délinéarisation thématique partielle que constitue la digression acquiert des fonctions tout à fait diverses et il peut être parfois malaisé de la circonscrire au sein du récit, c'est-à-dire de la distinguer de ce que l'on présuppose être le développement linéaire principal, vers lequel le narrateur est censé faire retour au terme de chacun de ses excursus.

Nous avons évoqué les « disruptores » chers au poète Samich dans *Moral* et qui, à l'échelle syntaxique, pouvaient correspondre aux multiples incises présentes dans le roman ; toutefois, au niveau du discours ou du récit entier, s'ils consistent à « incluire (...) uno o varios elementos ajenos a la circunstancia o a la naturaleza en cuestión » (*Moral*, p. 13), ces « disruptores » ne sont autre que des digressions. C'est que Samich est entièrement défini par cette figure de la digression : elle constitue à la fois son art poétique et de rhéteur mais aussi son mode de réflexion et son rapport au monde. C'est ainsi qu'il est décrit dès le début du livre :

“Hombre de digresiones inútiles”, como le agradaba a Samich denominarse, definía su vida, su actividad cotidiana, sus preocupaciones, todo eso, como una amplia y permanente digresión; (...) “Hombre de toda y única digresión inútil”. (p. 15)

C'est du fait de cet esprit digressif qu'il choisit de se consacrer à la poésie (« el espíritu digresivo de Samich encontraba en la poesía sus posibilidades de realización más acabada », p. 110) et c'est ce mode dilatoire qu'il applique autant à ses poèmes – et qu'il érige même en art poétique : « La poesía como digresión y al mismo tiempo la digresión como poesía potencial », p. 106 – qu'aux discours qu'il adresse à ses acolytes, dans le but de perturber le cours routinier des réunions (« tendía a obstruir, interrumpir, a obstaculizar el desenvolvimiento supuestamente natural con que resultaba esperable que se desarrollaran las tertulias. », p. 84). Samich va jusqu'à faire de cette caractéristique discursive une véritable règle de vie, une « Morale », un « Sens de la Vie » : « al poco tiempo [la digresión] se convirtió en la Moral de Samich para intentar establecer una relación harmónica con la realidad y la poesía (...) y más tarde adquirió para Samich, previsiblemente, el valor de Sentido de la Vida » (p. 28). Que peut signifier la digression lorsqu'elle est le signe d'un personnage, et plus précisément son éthique quotidienne en tant que poète ? Rappelons qu'un critère essentiel retenu par Randa Sabry pour qu'une digression soit caractérisée comme telle est le fait qu'elle ne réponde à aucune nécessité dans l'économie du récit :

« c'est seulement au moment où la valeur fonctionnelle d'une séquence devient problématique, flottante, douteuse et même contradictoire, que naît l'effet de digression. »³³ La digression serait alors un segment innécessaire. Dès lors, se placer sous le signe de la digression pour un poète tel que Samich peut être une façon de valoriser la gratuité de son acte de création poétique, et par là même de revendiquer une inutilité sociale voire une sorte de parasitisme bohème.

Paradoxalement, *Moral* est un roman où Chejfec digresse assez peu. On l'a dit, la syntaxe est en permanence hachée par des incisives qui perturbent la lecture et créent parfois un effet de dissonance sémantique. Pourtant ce modèle disruptif ne se reproduit pas à l'échelle de segments textuels plus vastes : il est en effet difficile dans *Moral* d'isoler une trame narrative linéaire que viendraient parfois interrompre des séquences, désolidarisées de l'histoire. À dire vrai, le nombre de thèmes est relativement limité, et le récit les aborde plusieurs fois dans le livre, alternativement : l'« exil » de Samich de Catamarca jusqu'au *Conurbano*, sa vie dans le quartier, les réunions littéraires avec les « acolytes », l'écriture poétique. La désorientation du lecteur dans *Moral* procède moins sans doute d'un procédé digressif que de l'absence quasi totale d'action proprement dite et de cette réitération thématique incessante – mais nous reparlerons de ces procédés de stagnation et de répétition.

C'est dans les textes plus récents, en particulier *Mis dos mundos* et *La experiencia dramática* que l'écriture de Chejfec se fait la plus digressive. Nous l'avons dit, ces deux récits ont pour objet premier un déplacement géographique, une marche à pied dans la ville. Dans le premier, l'avatar de l'auteur vagabonde dans un parc d'une ville brésilienne, dans l'autre Félix et Rose marchent ensemble dans une grande ville anonyme. C'est ce cheminement qui sert de trame linéaire originelle aux deux romans, et sur le récit duquel vont se greffer les nombreuses digressions. Au début de *Mis dos mundos*, le narrateur, après avoir confié au lecteur son désenchantement quant à la flânerie, avoue que pendant ses promenades, il est porté par une « sensibilité digitale », qui fait vagabonder sa pensée par associations d'idées à partir des choses vues, à la façon d'un internaute qui naviguerait de lien hypertexte en lien hypertexte :

³³ *Ibid.*, p. 241-242.

Durante las caminatas me gana una sensibilidad digital, desplegente. (...) Los puntos o circunstancias donde concentro mi atención toman la forma de enlaces de internet (...) En las caminatas una imagen me lleva a un recuerdo, o a varios, que a su vez imponen otras evocaciones y pensamientos conectados, muchas veces azarosos, etc., creando en general delirantes ramificaciones temáticas que me desbordan y dejan exhausto. (p. 24)

Cette tendance à la pensée vagabonde est pour lui une condamnation, puisqu'elle le mène sans cesse d'une image ou d'un souvenir à l'autre jusqu'à perdre absolument le fil et à troubler son bon sens (« es de lo peor que me podía pasar porque afecta mi faceta intuitiva y se impone como una condena », p. 24). Il convient en tout cas de la lire de façon programmatique, comme un mode de composition du livre lui-même, entièrement organisé selon cette forme erratique et ramifiée. Comme le souligne Craig Epplin dans *Late Book Culture in Argentina*, tout est vagabondage dans *Mis dos mundos* :

[Ce roman] tisse des liens inattendus qui ont pour départ des rencontres avec des objets. Cette errance est perceptible au niveau de la phrase même, où les sinuosités, les tours et les détours se terminent souvent sur le mot "etc." Cela suggère qu'il y a toujours autre chose à ajouter – un hyperlien de plus à ouvrir ou bien un autre angle où tourner.³⁴

Parmi les différents « moments forts de ce mécanisme de dissociation où la narration s'emploie à la perte ou à la recherche de son sujet »³⁵, Sabry mentionne le commencement du texte, « lieu naturellement (ou conventionnellement) propice à une poussée digressive tous azimuts »³⁶. *La experiencia dramática* n'échappe pas à cette tendance, puisque le narrateur retarde d'une page la mention du personnage principal grâce à un excursus anecdotique sur le regard divin et les cartes géographiques en ligne, qui est assumé comme digression au moment où il est refermé : « Esta anécdota ha quedado grabada en la memoria de Félix, la recuerda en cualquier circunstancia y cuando menos lo espera. » (p. 8). Il faudra encore attendre la page suivante pour que s'amorce l'action unique du roman : « Félix camina » (p. 9). Ce début dilatoire annonce le régime digressif du roman et, tout en parlant de cartes géographiques, nous désoriente déjà. Le récit qui commence sera la plupart du temps constitué d'histoires brèves ou de simples scènes remémorées par Félix pendant la

³⁴ « this novel, like Chejfec's work as a whole, wanders. It draws unexpected connections based on encounters with objects. This wandering is perceptible even at the level of the sentence, where meanderings twists and turns often end with the word "etc." The attendant suggestion is that there is always something more to add – one more hyperlink to open or one more corner to turn. » Craig EPLIN, *Late Book Culture in Argentina*, New York, Bloomsbury Academic Press, 2014, p. 94, nous traduisons.

³⁵ Randa SABRY, *Stratégies discursives*, op. cit., p. 138.

³⁶ *Ibid.*, p. 140.

promenade ou narrées par Rose : « esos comentarios insignificantes y escuetos, parecidos a micro-episodios, que sin embargo tienen su irresoluble carga de drama cuando se los amplifica como corresponde. » (*La experiencia dramática*, p. 128). C'est là une formulation possible du *modus scribendi* du roman lui-même : des « micro-épisodes » égrenés au cours de la conversation et que le narrateur s'attache à mentionner et amplifier sur plusieurs paragraphes. On pourrait ainsi – comme l'a fait Proust, grand « digressionniste »³⁷, pour tous les fragments qui composent la *Recherche* – indexer page après page toutes les digressions qui se succèdent dans *La experiencia dramática*. Voici à titre d'exemple, un extrait du livre « indexé » suivant ses digressions : Rose évoque son mari (p. 72), l'isolement du mari de Rose (p. 72), la mort de son frère (p. 73), Félix imagine une scène théâtrale à partir du récit de Rose (p. 77), la relation entre le mari de Rose et son frère malade (p. 80), les « exercices de contemplation du paysage » du frère (p. 85-88), les montagnes aux États-Unis (p. 90), les cartes géographiques digitales (p. 91), la fascination de Félix pour la cartographie (p. 92), la carte comme simulacre (p. 94), la famille de Rose (p. 96), un séjour dans la famille de Rose (p. 97), etc. Et non content de faire serpenter le lecteur ainsi sur plusieurs dizaines de pages, en ne revenant qu'à peine un instant au récit principal pour annoncer un nouvel épisode digressif, le narrateur joue sur des effets de reprise paradoxaux : cette longue succession digressive que nous avons décomposée s'interrompt ainsi brutalement par un saut de paragraphe et un retour au récit de la promenade de Rose et Félix, mais qui décrit paradoxalement une pause dans leur déambulation : « Ahora están cruzando una esquina. Deben esperar que pase una larga caravana de autos que no termina » (p. 98). Au lieu de signifier un retour du mouvement en avant de la narration, cette reprise diégétique marque un arrêt des protagonistes, qui s'étire infiniment, puisque à la page 101 cette mention de la pause est répétée dans des termes exactement identiques et que ce n'est que vingt pages plus loin que l'on apprend que Rose et Félix ont pu finalement traverser l'avenue (« Ahora han terminado de cruzar la gran avenida », p. 124). C'est qu'à travers la digression se joue également un effet rythmique pour le lecteur, qui sera sensible aux ralentissements ou même aux stagnations organisés par l'écrivain pour perturber le cours de la lecture – et cet

³⁷ Nous empruntons ce terme à Randa Sabry, dans l'ouvrage déjà mentionné.

étirement démesuré du récit de la déambulation du fait de phases digressives enchaînées s'inscrit dans la lignée, on l'a dit, du roman *Glosa*, de Juan José Saer.

On trouve le même genre de successions digressives dans *Mis dos mundos*, suscitées par les choses vues par le protagoniste au gré de sa promenade : le parc brésilien lui rappelle un autre parc dans une ville allemande (p. 60), puis resurgit le souvenir de la montre aux aiguilles qui tournent à l'envers qu'il avait découverte là-bas (p. 62), dont l'image suscite en lui une réflexion sur les voyageurs juifs dans l'Allemagne d'après-guerre (p. 63) et lui rappelle les objets auxquels il tient et qu'il aimerait léguer (p. 64). Le récit principal est enfin repris et signalé par une marque du narrateur qui « balise » la fin de la digression et la caractérise *a posteriori* comme une série de « cavilaciones » : « Estaba abstraído en estas cavilaciones cuando » (p. 69). Ce régime digressif se poursuit jusqu'à la dernière page du livre : difficile en effet de parler d'épilogue pour qualifier ces derniers paragraphes qui ne concluent en rien, et proposent même de nouvelles amorces de réflexion de la part du narrateur, qui ne seront pas résolues (« Yo tomaba en consideración todo esto, que parecía preocupante y sin solución », p. 128). Les derniers mots du narrateur sont une évocation de ses énigmatiques « deux mondes », dont on ne saura précisément ce qu'ils désignent. Si cette formule, qui apparaît pour la première fois dans le texte à la dernière page, produit une sorte de boucle en ce qu'elle fait écho au titre, c'est pourtant l'impression d'indécision du discours qui prime finalement, en concordance avec la sinuosité du roman tout entier. C'est que « la digression est toujours apparue comme antinomique à l'idée de fin, et le digressionniste comme celui qui oublie de considérer la fin, sidéré qu'il reste par la présence (...) du fragment qu'il écrit au moment où il l'écrit. »³⁸

En réalité, pour un roman tel que *La experiencia dramática*, où la logique majoritaire est bien celle des « turbulences du rectiligne », de la délinéarisation narrative permanente, le terme de « digression » semble même problématique. Nathalie Piégay-Gros souligne en effet que deux conditions sont nécessaires à la reconnaissance d'une digression : la suprématie d'un thème du discours dont on peut sortir – le hors-sujet ne peut se penser qu'en relation à un sujet clairement défini – et la présence d'un développement linéaire par rapport auquel un écart est possible. L'un et l'autre critères sont tout de même détectables

³⁸ Randa SABRY, *Stratégies discursives, op. cit.*, p. 180.

dans *Mis dos mundos* malgré la digressivité générale : le thème principal est sans conteste celui de la rétrospection, et le développement linéaire celui de la promenade de l'écrivain dans le parc. En revanche, dans la mesure où dans *La experiencia dramática* la discontinuité est systématisée et que le récit prend la forme de fragments juxtaposés, alors « l'hétérogénéité du propos et les entraves à la linéarité ne sont plus un obstacle à la cohérence du texte mais le principe même de son économie »³⁹. Ce qui ne fait pas moins de la lecture une expérience erratique, puisque cette concurrence à parts presque égales entre la ligne principale et l'excursus produit une certaine déhiérarchisation sémantique, comme c'est le cas dans *Moral* à l'échelle de la phrase du fait des tirets. Le lecteur qui navigue de digression en digression tend à ne plus pouvoir opérer de classification des segments narratifs selon leur degré d'importance. En définitive, cette digressivité constante a pour effet de brouiller la lecture du supposé récit principal :

Le segment digressif (...) a le pouvoir, imaginaire, d'absenter ou d'occulter le contexte qu'il vient parasiter. La digression n'a pas pour seule fin l'émission – bavarde ou concise – d'un *excursus*, elle n'est pas une expansion parmi d'autres, elle aveugle les séquences adjacentes, elle aveugle ma lecture⁴⁰

Charges descriptives

Chejfec contrevient sans cesse à la linéarité thématique de ses récits, au point de faire parfois que le lecteur ne parvienne plus à distinguer une trame principale entre les innombrables excursus. Outre la digressivité, on perçoit sans peine à la lecture de Chejfec un autre facteur majeur susceptible de générer une errance dans la lecture et qui consiste en un ralentissement voire une stagnation du narratif, au profit du descriptif. Philippe Hamon définit l'essence du descriptif en fonction de son effet :

L'essence du descriptif, s'il devait en avoir, son effet, serait dans un effort : un effort pour résister à la linéarité contraignante, au *post hoc ergo propter hoc* des algorithmes narratifs, au dynamisme orienté de tout texte écrit qui, du seul fait qu'il accumule des termes différents, introduit des différences, une vectorisation, des transformations de contenus.⁴¹

³⁹ Nathalie PIÉGAY-GROS, « La ligne brisée et les cercles concentriques », art. cit., p. 93.

⁴⁰ Maurice LAUGAA, « Identifier la digression », Nathalie PIÉGAY-GROS (dir.), « La digression », *Textuel*, op. cit., p. 103.

⁴¹ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 5.

La description chez Chejfec, loin d'occuper la position traditionnellement subalterne et associée aux fonctions didactique ou récréative dans le discours romanesque, est extrêmement présente, au point de rivaliser avec le récit dynamique d'une action quelconque⁴², et s'annonce comme une forme de résistance à la nature successive et dynamique du narratif. En effet, si cette résistance à la « linéarité contraignante » de la narration semble faire partie des effets inhérents à la description, la pratique descriptive de Chejfec se manifeste en des formes fréquemment hyperboliques, dont il ne fait guère de doute pour le lecteur qu'elle répond à une volonté de perturber la linéarité et le flux narratifs, à un souhait d'amener ce lecteur « à errer dans la langue, dans la matière du texte, à l'instar des personnages qui errent dans le monde fictionnel »⁴³. Comme chez Simon, la description tend, dans les romans récents de Chejfec en particulier – *Baroni : un viaje, Mis dos mundos, La experiencia dramática* –, à s'immiscer dans l'intégralité de l'espace fictionnel et à se substituer à la tension narrative elle-même.

Plus qu'à l'aspect physique des personnages, le discours descriptif de Chejfec s'attache volontiers aux objets. Nous avons eu l'occasion d'évoquer la puissance significatrice et le rôle fondamentalement narratif de certains objets présents dans l'œuvre de Chejfec : la lettre glissée sous la porte dans les premières pages de *El aire* est ce qui met véritablement en branle le récit en ce qu'elle annonce la fuite de Benavente et marque le début du trouble de Barroso ; dans *Los planetas*, la photo du disparu, brièvement décrite, suscite l'évocation du passé commun, de la même façon que les verres d'anis ou de vodka que font tinter les ancêtres dans *Lenta biografía*. Mais certains autres objets ne semblent pas avoir de fonction narrative ou symbolique déterminante et constituent pourtant les supports de descriptions parfois très étendues. C'est le cas en particulier dans *La experiencia dramática*, où l'on assiste dans certaines descriptions à une série de « zooms » paroxystiques, par lesquels le regard du narrateur omniscient franchit des seuils successifs, et ce jusqu'à l'invraisemblance. Ainsi, c'est toute une microscopie qui se déploie sous les yeux du lecteur lorsque le narrateur

⁴² Hamon rappelle toutefois que l'opposition intuitive entre narration et description se doit d'être nuancée : ces deux modes du discours sont à considérer comme « deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement (...)) » ou en tout cas « comme deux tendances textuelles dont il serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites », *Ibid*, p. 91.

⁴³ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance, op. cit.*, p. 338.

détaille l'une après l'autre les scènes représentées sur des pièces de monnaie qu'observe le personnage de Rose. Chejfec fait ici jouer à l'excès « [l']action fondamentale de fragmentation et d'accumulation »⁴⁴ propre à la description puisqu'il procède pièce après pièce, de sorte que, sur plusieurs pages, le récit s'organise non pas selon une succession temporelle ou causale, ou encore par association thématique, mais selon une simple énumération – les pièces de 20, 30 et 50 centimes se succèdent. Qui plus est, la minutie descriptive apparaît rapidement comme outrancière, tant sont nombreux et détaillés les éléments visibles sur chaque pièce. Sur la pièce de 20 centimes figure un zeppelin, dont on peut malgré la petitesse de l'objet distinguer la cabine, et même les personnes qui se trouvent à l'intérieur. La pièce de 30 centimes montre une mère entourée de ses trois enfants, et derrière elle plusieurs objets, dont une assiette décorée, sur laquelle apparaît à nouveau ce même personnage de mère, mais cette fois en train de perdre un de ses enfants : le procédé est ici celui d'une mise en abyme où l'objet enchâssé projette une sorte d'anticipation inquiétante de la scène-cadre. L'effet global de cette série descriptive de mondes miniatures est celui de l'immersion dans un objet infini, qui recèle de nouveaux détails à chaque changement d'échelle. Cet effet d'enchâssement sériel – parfois spéculaire, dans le cas de la mise en abyme sur la pièce de 30 centimes –, et plus généralement ce souci de faire proliférer les détails, rappelle certaines caractéristiques des descriptions de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, roman que Chejfec a lu et commenté⁴⁵, ou encore de l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet. Mais la description des pièces de monnaie, objets métalliques circulaires qui regorgent de détails, évoque aussi celle des boucliers des héros dans l'épopée antique. Tandis qu'au chant VIII de l'*Énéide*, Virgile produit un effet de vertige semblable à celui que nous avons décrit en faisant figurer sur le bouclier d'Énée une profusion de détails microscopiques, Homère, dans le célèbre passage du chant XVIII de l'*Iliade*, décrit minutieusement la fabrication par Héphaïstos du bouclier d'Achille, objet lui aussi circulaire sur lequel apparaît la totalité du monde : constellations, océan, cités en paix et en guerre, vie agricole, etc. – et qui n'est pas sans faire penser, bien sûr, à un certain objet

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Dans l'article, déjà mentionné, « Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad », *Babel*, n°18, p. 20.

fantastique situé dans un sous-sol de la rue Garay à Buenos Aires⁴⁶. On conçoit traditionnellement la description homérique du bouclier d'Achille comme un modèle de l'ekphrasis antique, c'est-à-dire la description littéraire d'une œuvre d'art, à partir de laquelle se fonde la conception multiséculaire de l'*ut pictura poesis*. Or l'ekphrasis est un procédé auquel recourt fréquemment Chejfec, en particulier dans *Baroni : un viaje*, dans lequel le narrateur décrit entre autres sa rencontre avec la sculptrice vénézuélienne Rafaela Baroni. Le récit y est précisément amorcé par la description d'une des statuette de saints taillées par Baroni : « Tengo frente a mí el cuerpo de madera del santo. » (p. 7) est la première phrase du livre et de la description qui commence. Dès l'incipit, avant même de narrer au passé la rencontre avec l'artiste – ce qui n'arrivera qu'à la page 17 : « Conocí a Baroni cuando (...) » –, Chejfec installe ainsi le lecteur dans la stagnation du présent de description, dans une immobilité presque totale, si ce n'est le mouvement supposé du regard qui examine l'œuvre d'art. Dans *Los incompletos*, ce n'est pas la description d'une œuvre d'art qui amorce la narration mais celle d'une carte postale – comme dans *Triptyque* de Claude Simon – : en effet, tout le récit est présenté par le narrateur resté en Argentine comme un vaste exercice d'imagination autour de la vie errante de son ami Félix, appuyé çà et là par les quelques cartes postales envoyées par le voyageur. Dès les premières pages, le narrateur marque par exemple une longue pause dans son récit pour détailler une carte postale de Barcelone.

Chejfec manifeste dans plusieurs de ses écrits de genres divers une sensibilité particulière aux arts visuels : outre, bien sûr, les sculptures de Rafaela Baroni dans *Baroni : un viaje*, l'œuvre d'animation du vidéaste sud-africain William Kentridge est mentionnée dans *Mis dos mundos*, mais aussi, on l'a dit, les œuvres graphiques d'Anselm Kiefer, Mirtha Dermisache ou encore Fernando Bryce, dont il analyse certains ressorts dans *Últimas noticias de la escritura*. Dans son article « Breves opiniones sobre relatos con imágenes », il a exprimé son intérêt pour certaines œuvres littéraires qui flirtent avec le documentaire et incorporent des images au sein du texte ; il examine plus particulièrement dans l'article le statut des dessins que Joaquín Torres-García insère dans son autobiographie

⁴⁶ Christian GODIN, « Le tout dans la partie », *Les cahiers de médiologie*, n°9, 2000, Gallimard, p. 179-188.

et les photographies et estampes qui émaillent les livres de Sebald⁴⁷. On remarque également dans son article récent sur le thème du fleuve dans l'œuvre de Saer que ce sont des photographies – prises par Saer et insérées directement par Chejfec au milieu du texte, qui suscitent sa réflexion⁴⁸. Lors d'un entretien daté de 2012, Chejfec précise toutefois que la description de l'image, en tant que geste transmédiat de passage du visuel au langagier, l'interpelle davantage que la simple insertion du document iconographique :

Todo documento nos da la impresión de que sea un documento de algo verdaderamente ocurrido, pero puede ser manipulado de acuerdo al interés de la ficción. Hay autores que trabajan eso utilizando imágenes y fotografías concretas y puestas en el texto. A mí no me gusta eso porque para mí, uno de los más grandes estímulos para escribir tiene que ver con la descripción de imágenes y la utilización de materiales “gráficos”, pero no puestos, sino más bien funcionalizados de manera escrita.⁴⁹

C'est que la description, et en particulier l'ekphrasis, a partie liée avec le souhait d'envisager l'écriture comme un travail pictural, avec un « désir de faire image », selon la formule de Lambert Barthélémy⁵⁰. Ce souhait n'est pas étranger à Chejfec qui, s'il prend acte de la condition nécessairement « successive » de la réception de l'œuvre littéraire, dit « envier » la potentielle immédiateté de la réception d'une œuvre d'art visuelle :

Algo que como escritor “envidio” de las artes visuales, de la escultura, la pintura, la instalación, es su naturaleza instantánea. No te lleva tiempo mirar un cuadro, lo mirás en un solo momento. (...) En cambio la literatura, de narrativa sobre todo, es sucesiva. (...) Entonces yo quisiera que cuando termina de leer un relato mío, el lector tenga la sensación de estar frente a un cuadro que se hubiera desplegado. Que tenga, gracias a la memoria de la lectura, la sensación de estar frente a una serie de elementos que están conviviendo en un mismo momento, como si fuera un cuadro. Y eso de alguna manera me fue dando como motivación mirar de manera particular a ciertos artistas. Lo de Kentridge fue algo muy fuerte vinculado con los dibujos animados, como lo digo en *Mis dos mundos*. Siempre me interesó esa especie de lenguaje natural, vinculado con la temporalidad y la simultaneidad, del arte visual. Uno de los desafíos más intrigantes y motivadores es tratar de disolver en mis relatos el transcurrir de lo histórico sino más bien que se deshaga, que no haya una idea de cronología.⁵¹

⁴⁷ Sergio CHEJFEC, « Breves opiniones sobre relatos con imágenes », *El punto vacilante*, op. cit., p. 135-144.

⁴⁸ Sergio CHEJFEC, « ¿Dónde comienza o termina el agua? », *Transatlántico* [en ligne], n°15, 2012-2013. URL : <http://ccpe.org.ar/donde-comienza-o-termina-el-agua-sergio-chejfec/>. Consulté en juillet 2017.

⁴⁹ Liesbeth FRANÇOIS, « “Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando.” Una conversación con Sergio Chejfec », art. cit.

⁵⁰ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 338.

⁵¹ Voir l'entretien en annexe.

Le propos de Chejfec rejoint en partie celui de Claude Simon, qui considérait déjà en 1959 cette possibilité du coup d'œil global du spectateur comme un avantage de la peinture – même la plus narrative, si l'on pense au retable – vis-à-vis de la littérature, qui pour sa part exige au lecteur un temps plus ou moins long et qui diffère la réception complète. En effet, pour Simon, « la peinture a une grande supériorité sur l'écriture : la simultanéité. Vous voyez un retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un seul coup d'œil. Il me plairait de parvenir à m'expliquer ainsi. »⁵² De même, Chejfec a fait état de son intention d'élaborer une écriture qui tende vers le pictural, au sens où le lecteur pourrait avoir l'impression à la lecture d'un déploiement visuel plus que narratif : « yo quisiera que cuando termina de leer un relato mío, el lector tenga la sensación de estar frente a un cuadro que se hubiera desplegado. »⁵³ Cet effet d'immersion visuelle semble provenir des nombreuses stagnations descriptives qu'offrent certains textes de Chejfec. On relèvera là un certain paradoxe, qui vaut aussi pour la littérature de Claude Simon : c'est son immédiateté qui fascine l'écrivain dans l'œuvre visuelle, et pourtant la description qui résulte du passage du visuel au langagier, produit l'effet inverse de l'instantanéité, en ce qu'elle ralentit encore davantage la réception et qu'elle constitue un « retard » de plus dans l'ordre successif propre à la lecture. Si la description donne à voir l'objet décrit, chez Chejfec elle se donne aussi à voir elle-même comme une séquence textuelle qui « résiste » éventuellement au lecteur et comme « un risque de dérive pour le récit, une menace pour la régularité de son écoulement. »⁵⁴

Les nombreuses séquences descriptives qui chez Chejfec font stagner le récit et constituent tantôt des seuils précédant une relance de l'action, tantôt des moments de transition entre deux phases narratives, apparaissent comme l'équivalent dans l'écriture de

⁵² Claude SIMON, cité par Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 338-339.

⁵³ Voir l'entretien en annexe.

⁵⁴ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 338.

Qui plus est, cette tension visuelle et statique dans l'écriture de Chejfec est à rapprocher de la « pensivité » conceptualisée par Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé* et entendue comme présence latente d'un régime d'expression dans un autre ; en l'occurrence, la présence du pictural dans la narration, marque du roman moderne, ne vient plus étayer l'action mais plutôt contrarier sa logique. Il prend pour exemple les scènes visuelles ou « tableaux » présents dans *Madame Bovary* et qui ne sont pas des « compléments d'expressivité apportés à la narration » mais participent d'une « invasion de l'action littéraire par la passivité picturale », d'un « échange des rôles entre la description et la narration, entre la peinture et la littérature ». Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 131-132.

ce que Félix appelle dans *Los incompletos* les « situations-prologue » et qu'il conçoit comme les états d'atermoiements dont l'existence humaine est faite :

En cierto modo se siente atraído por las situaciones-prólogo, como las llama, estadios donde las cosas no avanzan: los momentos de transición, las antecorredores, los intervalos o las pérdidas de tiempo en general, etc. (...) El mundo se despliega como una gran espera, por lo tanto las transiciones no hacen más que poner en escena nuestra condición. (p. 30)

La narration chez Chejfec, sans cesse ralentie ou arrêtée par le descriptif, trouve aussi son pendant fictionnel et spatial dans l'hôtel Salgado, qui sert de cadre à *Los incompletos* et dont l'architecture labyrinthique (« su tamaño se traducía en una complejidad fuera de lo común », p. 44) contraint celui qui s'y promène à des franchissements de sas et de seuils et lui interdit une traversée fluide (« Según Masha, el hotel era un sitio para penetrar, no para recorrer », p. 44).

Enfin, si la narration relève plutôt pour Barthélémy d'un désir de représentation d'une relation *active* de l'homme au monde, et en ce sens plaide plutôt pour une forme d'anthropocentrisme, la description, telle qu'elle apparaît dans la seconde moitié du XX^e siècle chez Simon ou Handke – et plus globalement chez des auteurs qui prennent acte des objections faites par le Nouveau Roman à la description réaliste du XIX^e⁵⁵ – induit plus volontiers un rapport « passif » et non hégémonique de l'homme au monde. De ce fait, par la dépersonnalisation qu'elle peut véhiculer, le risque existe d'une certaine réification du sujet, voire de sa disparition. C'est une menace qui plane en permanence sur les personnages de *Los incompletos* tant la narration de leurs actions est minime dans le texte en comparaison des descriptions d'images, d'espaces intérieurs ou de paysages ; écrasé par l'immensité de l'hôtel Salgado ou celle des confins qu'il explore, perdu dans un monde de choses inertes et inutiles, Félix court le risque de se retrouver lui-même chosifié, comme le laisse penser l'étrange vision onirique de Félix et Masha en poupées faites de détritiques (p. 147), sur laquelle nous reviendrons.

Roland Barthes a analysé dans *S/Z* le jeu paradoxal de « dynamique statique » propre à tout récit à énigme : la préoccupation de l'écrivain y est de contrer en permanence le mouvement d'avancement vers la résolution que les phrases induisent – « les phrases

⁵⁵ Alain ROBBE-GRILLET, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

pressent le “déroutement” de l’histoire et ne peuvent s’empêcher de [la] conduire » – grâce à un ensemble de « retards » – « chicanes, arrêts, dévoiements » –, d’ « espace[s] dilatoire[s] » entre les questions et les réponses, bref toute une stratégie d’atermoiements dans la révélation de la vérité.⁵⁶ On peut considérer ce paradoxe de la « dynamique statique » comme extensible à tout type de texte narratif et non limité aux récits à énigmes – dont le roman policier constituerait l’archétype contemporain – si l’on admet que l’enchaînement syntaxique et sémantique des phrases implique déjà en soi un mouvement vers l’avant qu’il est possible d’entraver momentanément – par exemple en jouant sur la ponctuation ou la disposition des structures narratives –, ou que la succession événementielle que suppose le narratif peut être enrayée par l’insertion de séquences descriptives. Les récits de Chejfec ne contiennent guère d’énigme au sens où l’entend le roman policier ; ils sont pourtant traversés eux aussi par de multiples « retards », mais non plus tant comme l’entendait Barthes dans leur « code herméneutique » – c’est-à-dire dans la mise en place de l’énigme et des différentes étapes de sa résolution – que dans leur forme même : les nombreux passages descriptifs font office de « chicanes » et d’« arrêts », tandis que les digressions opèrent des « dévoiements » incessants.

Ressassements

Lenta biografía est un roman lui aussi traversé par certains « retards », il se caractérise entièrement, tant formellement que dans son contenu, par la lenteur et l’atermoiement, comme l’annonce son titre. Dianna Niebylski y décèle une structure accumulative combinée à un rythme en *ritardando* : en musique, cette notation sur une partition signale au musicien qu’il doit ralentir peu à peu la mesure⁵⁷. Alan Pauls, dans son article intitulé « La lentitud verdadera » et qu’il consacre dans *Babel* au premier roman de Chejfec dès sa sortie, recourt aussi au modèle musical pour décrire le travail sur le temps et le rythme que constitue l’écriture de *Lenta biografía* :

La novela de Sergio Chejfec se vuelve ella misma pura temporalidad, un gran libro-memoria, y a tal punto que empieza a disputar gracias a su hazaña de lentitud y de rigor,

⁵⁶ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p. 81-82.

⁵⁷ Dianna NIEBYLSKI, « Introducción : Sergio Chejfec, de *Lenta biografía* a *Mis dos mundos* », Dianna NIEBYLSKI (dir.), *Sergio Chejfec : Trayectorias de una escritura*, op. cit., p. 14.

ese privilegio con las artes así llamadas temporales, las que, como la música, con la que LB no deja de aparearse, nos instalan, cuando se producen, en un presente irreductible. (“Biografía”, la palabra del título, es inexacta por prudente, acaso por modesta : “musicografía”, por pedante que suene, debería ser la palabra).⁵⁸

Toutefois, contrairement à l’idée de *ritardando* proposée par Niebyslki, c’est dès l’incipit que s’installe selon nous ce régime de lenteur et qui régit tout le texte, incipit dans lequel Chejfec tend déjà à digresser et à retarder jusqu’à la fin de la phrase l’avènement du verbe ou plus globalement du sème important :

Con el matiz secreto que saben aparentar las decisiones íntimas —guarecidas hasta de uno mismo—, resolví hace meses comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por lo general, “mi vida”. Hasta la llegada de los momentos de la puesta en acto —como quien dice—, que son éstos, se desplegó, entiendo ahora, una suerte de tiempo de espera. Aguardaba comenzar con la prolija impaciencia de quien espera algo que sabe ineludible, como si estas palabras no hubiesen sido otra cosa que una materialidad que, condensada en algún punto de mi conciencia, necesitaba únicamente de cierto tipo de maduración —o sea, de tiempo— para sobrevenir. Después —y con demasiado retraso— comprendí, confundido por esa perplejidad ingenua que provocan los descubrimientos y soluciones simples de la vida cotidiana, que más que al final de procesos o “maduraciones”, aquella espera acabaría en el momento común y material en el que yo me decidiera a comenzar mis palabras escritas —que, por otra parte, alguna vez quizá ya dichas fueron—. (p. 9)

Outre l’effet de digression que produisent les nombreuses incises entre tirets déjà évoquées, soulignons dans la première phrase la distance entre le verbe principal (« escribir »), nuancé à deux reprises par un semi-auxiliaire à valeur inchoative (« comenzar a escribir ») puis de mode (« intentar escribir »), et son complément d’objet (« mi vida »), placé à la toute fin, à la suite de plusieurs incises entre virgules. Dans la dernière phrase entre tirets du passage cité, on relèvera par ailleurs l’inversion syntaxique entre verbe et participe (« dichas fueron ») et l’éloignement entre la conjonction de subordination (« que ») et ce même verbe, du fait de l’interposition des adverbes enchaînés sans virgule (« alguna vez quizá ya »).

Dans un paragraphe inaugural où il est précisément question du temps d’attente initial, puis de la croyance trompeuse en une lente maturation autonome des mots, et enfin du temps perdu à attendre (« tiempo de espera » ; « con demasiado retraso »), Chejfec fait en sorte que la syntaxe mime le propos, à travers cet effet d’étirement de la phrase et de

⁵⁸ Alan PAULS, « La lentitud verdadera », *Babel*, n°17, mai 1990, p. 4.

retardement des compléments et des verbes. Cet extrait qui narre un passage à l'acte d'écriture autobiographique tardif se place sous le signe de l'inchoatif, cet aspect grammatical qui indique le déclenchement, les débuts d'un processus. Dans *Discours du récit*, Gérard Genette considérait la *Recherche du temps perdu* de Proust comme une vaste amplification d'un énoncé réductible à ces trois mots : « Marcel devient écrivain »⁵⁹. D'une manière moins drastique que Genette, on pourrait condenser l'incipit digressif de *Lenta biografía* par l'énoncé suivant : « Je commence à écrire ».

Mais outre ces effets de ralentissement et d'atermoisement qui se prolongent dans tout le reste du roman, un autre effet de dérive frappe à la lecture de *Lenta biografía* : sa structure itérative. En effet, après l'excurus digressif et la stagnation descriptive, il reste à analyser un troisième effet majeur d'errance mis en place dans la construction narrative : il s'agit de la cyclicité, propre au premier roman de Chejfec. Après l'image des sentiers qui bifurquent et celle la marche ralentie voire arrêtée, c'est, pour filer la métaphore ambulatoire, la vision du lecteur-errant, qui tourne en boucle ou marche sur ses propres pas, qu'il faut désormais avoir à l'esprit. La dérive du lecteur est cette fois due à une impression de spirale, de boucle sans fin qui induit une reprise incessante du déjà-lu, à quelques nuances près. La narration, toute entière dirigée par le ressassement, progresse par retours successifs et légers décalages, par répétition du même ou presque. Le ressassement prime la nécessité de faire advenir un contenu nouveau au fil des pages, et l'enchaînement causal ne prévaut plus dans la construction narrative. Il devient difficile pour le lecteur, dès lors, de se situer dans un texte qui se répète et qui, du fait de la douloureuse ritournelle mémorielle à laquelle il obéit, semble illimité.

On l'a dit, une partie importante du roman est consacrée à une scène en particulier : la réunion du père et d'autres exilés juifs survivants de la Shoah, occupés à faire tinter de petits verres d'anis ou de vodka et à se remémorer en yiddish le passé traumatique, et plus particulièrement l'histoire d'un homme sans nom pourchassé par les nazis (« el perseguido »). Le récit de cette scène revenant en boucle dans le livre est à son tour marqué par le sceau de la répétition : celle des gestes des convives devenus une mécanique (« una repetición desencantada de los gestos », p. 23), rythmée par le bruit des verres sans cesse

⁵⁹ Gérard GENETTE, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-73.

remplis et entrechoqués. De plus, le narrateur effectue des retours fréquents au moment présent de l'écriture ou du ressouvenir des scènes d'enfance : ces marques d'énonciation elles-mêmes forment des boucles, à la façon du *leitmotiv* des branches d'acacia devant la table de travail de l'écrivain chez Claude Simon – dans *L'Acacia* –, ou celui du citronnier dans *El limonero real* de Saer. Mais il y a aussi une cyclicité propre au récit collectif que Chejfec donne à lire à travers cette scène de réunions à la table du père. Cette réitération tient sans doute pour une part au peu de contenu disponible : la conversation tourne autour d'histoires passées et lacunaires, dont nulle trace ne demeure, et qui restent à l'état d'hypothèses et en tout cas de bribes (« Eran pedazos de recuerdos, fragmentos, mutilaciones de historias », p. 23). Mais la cyclicité de la conversation des commensaux tient aussi au radotage, à la mémoire défaillante de certains, ou simplement à leur façon de conter, sans doute altérée par les multiples petits verres d'anisette ; c'est le cas par exemple pour cette femme, qui ne contrôle plus l'histoire qu'elle raconte et ne cesse de reprendre le même énoncé, à quelques infimes variations près :

“No importa decir cuáles eran [esos ocios]”, dijo; “recordemos sólo que no fueron en absoluto sorprendentes para los que se enteraron de ellos por terceras personas o para quienes los conocimos directamente”. “Eran tan cotidianos, tan acostumbrados y usuales, como los que cultivan los argentinos”, resumió entrecortadamente mientras tomaba de a sorbos su copita de anís. “Fueron tan acostumbrados, tan usuales y cotidianos, como los que saben cultivar aquí los argentinos”, volvió a decir ella antes de vaciarla, con voz no del todo clara. En general, todos los reunidos alrededor de la mesa del comedor de mi casa en ese momento se miraron disimuladamente con cierta extrañeza: la mujer aparentaba no poder controlar la historia que contaba. No avanzaba, volvía a relatar lo mismo que había dicho antes, y se detenía en circunstancias y consideraciones que no hacían en modo alguno a lo que todos querían escuchar de ella y a lo que debía ser una historia relatada un domingo a la tarde en mi casa. (p. 109)

Par ailleurs, à la fin du livre, le narrateur fait référence à un chant traditionnel juif nommé « Had Gadia », que le narrateur mentionne comme « la historia del cabrito » (p. 162 ; 188). Généralement chantée lors du séder de Pessa'h, rituel de la Pâque juive qui commémore la libération du peuple juif – et donc le début de son errance –, évoquant dans un mélange d'araméen et d'hébreu et à travers plusieurs allégories animales les diverses nations ayant habité la terre d'Israël, la chanson « Had Gadia » est dite « à récapitulation ». Cela signifie que chaque couplet reproduit d'abord la toute première phrase (« Un agneau, un agneau / Que mon père avait acheté pour deux sous »), en introduit ensuite une

nouvelle, et reprend finalement tout ce qui a été chanté avant. Autrement dit, la chanson se développe selon la structure suivante : A / A-B-A / A-C-B-A / A-D-C-B-A / A-E-D-C-B-A, etc. Dans cette forme traditionnelle, l'ajout d'un nouvel énoncé implique donc nécessairement la redite de tous les énoncés déjà exprimés, en une sorte de litanie. De plus, le récit chanté est potentiellement illimité : la fin de l'histoire est donnée dès l'ouverture (« Un agneau, un agneau / Que mon père avait acheté pour deux sous / Et le chat arrive et mange l'agneau / Que mon père avait acheté pour deux sous ») et l'on peut à l'infini ajouter un maillon précédent dans la chaîne causale (« Et le chien arrive et mord le chat qui a mangé l'agneau / Que mon père avait acheté pour deux sous / Et le bâton arrive et frappe le chien », etc.). Cette chanson à récapitulation, en plus de prendre une forme cyclique et accumulative, c'est-à-dire de répéter ce que l'on connaît déjà et de générer une inflation progressive du récit, est également « rétroactive », pour ainsi dire : elle opère à rebours, par prolepses successives, puisque le contenu nouvellement ajouté est en fait un antécédent causal à ce qui a été narré auparavant.

Le chant « Had Gadia » n'est pas mentionné par hasard, à titre de simple référence culturelle : caché dans ses dernières lignes, il est la mise en abîme et le modèle formel et miniature de tout le roman, qui d'une part se trouve être composé sur un même mode répétitif et accumulatif, et d'autre part est motivé par le désir rétrospectif – et insatisfait – d'une enquête familiale à rebours, d'une remontée dans l'arbre généalogique. La conversation du père et des autres survivants exilés, faite de la reprise incessante d'un même thème – l'histoire du « *perseguido* » – et des ajouts successifs de détails ou de versions divergentes des souvenirs, trouve un écho dans la référence à cette chanson pascalie juive, elle aussi destinée à être récitée collectivement et à fédérer une communauté. En outre, le chant se caractérise, on l'a dit, par le fait que la triste conséquence finale – la mort de l'agneau – soit exprimée dès le début et inlassablement répétée : le récit de la chaîne causale y apparaît comme une mécanique qui mènera toujours à cette fin ressassée. Il en va de même avec les deux récits qui s'entrecroisent dans *Lenta biografía* : d'un côté, la vie du père et de ses proches conduit implacablement à son exil en Argentine et à l'incommunication avec son fils ; de l'autre, la cavale de l'homme poursuivi, qu'importe les versions divergentes, se conclut toujours par sa mort. C'est précisément la répétition fatale contenue dans la forme de « Had Gadia » qui marque la mémoire du narrateur :

me impresionó desde un primer momento sobremanera la vertiginosidad y reducción — condensación sería la palabra— que poseía la historia del cabrito: cada cosa terminaba habiendo terminado siendo como había sido referida, de una manera fatal, después de apenas dos palabras; la permanencia, la mudanza y el acabamiento permanentes, la consumición ciega y recíproca. (p. 189)

Notons que dans cet extrait Chejfec transcrit l'aspect à la fois répétitif, interminable et pourtant inéluctablement clos de l'histoire de l'agneau – une histoire « toujours déjà » finie, en quelque sorte – par une forme verbale étonnante et démesurée (« terminaba habiendo terminado siendo »), qui combine le plus-que-parfait au gérondif passé, et où le participe devient à son tour auxiliaire de mode. La forme progressive ainsi que le champ lexical de la fin, étayé par le doublon du verbe « terminar », suggère ici une histoire qui n'en finit jamais de finir (« su vertiginosidad y reducción sobreponía en mi conciencia y pensamiento el pasado de mi padre », p. 162). Les dernières phrases du roman sont consacrées à ce trouble causé par la structure de la chanson à récapitulation et le parallélisme avec l'expérience paternelle du passé qui ne passe pas, qui hante le présent :

lo pretérito retornaba presente en cada verso reducido de la historia del cabrito. El pasado perduraba, sucesivo, como aspirando y previendo llegar hasta un lugar —virtual e inexistente— que habría de ser el de su consunción y que había sido su seno. (p. 188)

Tout le paradoxe du ressassement semble en effet contenu dans la forme récapitulative du « Had Gadia », « paradoxe selon lequel le ressassement est recherche de la fin d'un dire qui n'aura pas de fin. »⁶⁰

Si on la réintègre dans son contexte culturel, il semble que la chanson à récapitulation ait aussi à voir avec la mnémotechnie : la répétition incessante du récit et son accroissement progressif permet sa mémorisation. L'art de mémoire – *ars memoriae* –, pratique héritée de l'Antiquité et particulièrement développée en Europe aux époques médiévale et renaissance, préconisait à la fois une technique de spatialisation du discours⁶¹ et une forme réitérative.

⁶⁰ Éric BENOIT, « sas (la parole en exil) », art. cit., p. 39.

⁶¹ Selon Danièle Duport, « le Moyen-âge a retenu la définition de la mémoire du *De inventione* de Cicéron et en partie celle de l'*Ad Herennium* [manuel de rhétorique du I^{er} siècle] sur la mémoire artificielle. *Ad Herennium* explique qu'afin de pouvoir se rappeler un discours, l'orateur le visualisera en en plaçant les idées et les mots-clefs, sous forme d'images, dans des lieux ; le mot désigne en l'occurrence les pièces d'une maison. Comme ne nous frappent que les choses extraordinaires, il faut trouver des images capables de rester dans la mémoire, les *imagines agentes*, laides ou belles, effrayantes ou comiques. » Danièle DUPORT, « L'Heptaméron et la mnémotechnique », *Questions de style*, n°3, 2006, p. 2.

La *Vulgate arthurienne*, par exemple, privilégie un processus cumulatif à un développement linéaire : le texte déploie ainsi, selon E. Jane Burns, un ensemble « d'allomorphes narratifs », un « entassement de variantes textuelles »⁶². Or selon Burns le « Cycle arthurien » ne cesse de ressasser, à travers cette forme réitérative, la nostalgie d'une époque révolue : celle du roi Arthur. Le texte s'emploie donc par la répétition mnémotechnique à révéler un passé irrécupérable. On entrevoit donc ici la double dimension de la mémoire qui est mise en œuvre dans ces arts littéraires de la mnémotechnie : elle est sollicitée chez le lecteur ou l'auditeur comme pure fonction cognitive, mais elle apparaît aussi comme visée de l'œuvre, en tant que remémoration d'un passé regretté. Il y a sans doute de cela dans la chanson de l'agneau, basée sur la répétition et l'accumulation et chantée à Pâques en souvenir de l'Exode du peuple juif, mais aussi dans le grand récit collectif ressassant des personnages réunis à la table du père du narrateur : la succession d'« allomorphes narratifs » qui évoquent tous la même histoire du « perseguido » et intègrent peu à peu des variantes selon les conteurs, se situe à la croisée de l'imagination et de la mémoire (« las transparentes bebidas para sentarse a *imaginar recuerdos*, p. 25, nous soulignons) et tend à élaborer une remémoration d'un passé à jamais perdu – les proches qui ont disparu, mais aussi le temps de paix en Europe avant le nazisme et l'exil forcé, et même, si l'on remonte au temps mythique, la grandeur perdue de Sion, regrettée par les Juifs exilés à Babylone dans le psaume 137 (« Sur les bords des fleuves de Babylone, nous étions assis et nous pleurons, en nous souvenant de Sion »). Répétition et accumulation dans la chanson à récapitulation « Had Gadia », répétition et variantes dans le récit collectif des commensaux, qui est lui aussi une forme d'*ars memoriae* – à ceci près que sa structure itérative ne penche pas du côté de l'infinie matière narrative, contrairement aux recueils de contes enchâssés tels que le *Le Décaméron* ou *L'Heptaméron*, mais plutôt de la précarité et la fragmentarité des souvenirs, si maigres et si incertains qu'il faut se les répéter pour y croire.

Par ailleurs, on peut analyser la cyclicité du récit de *Lenta biografía* à la lumière du concept de « ritournelle » forgé par Gilles Deleuze et Félix Guattari. La ritournelle, mot emprunté à l'italien « ritornello » – la répétition d'un motif musical –, nom qui dérive lui-

⁶² E. Jane BURNS, « Répétition et mémoire du texte », Bruno ROY & Paul ZUMTHOR (dir.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale : recueil d'études*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 68.

même de « ritorno » – le retour –, désigne originellement un refrain qui reprend la même mélodie et les mêmes paroles dans certains madrigaux de la période renaissance et baroque. Mais Deleuze et Guattari lui confèrent un sens nouveau dans *Mille Plateaux* puisqu'ils la conçoivent non seulement comme un mode d'expression sonore mais aussi et surtout comme un « agencement territorial » :

On a souvent souligné le rôle de la ritournelle : elle est territoriale, c'est un agencement territorial. Les chants d'oiseaux : l'oiseau qui chante marque ainsi son territoire... Les modes grecs, les rythmes indous, sont eux-mêmes territoriaux, provinciaux, régionaux. La ritournelle peut prendre d'autres fonctions, amoureuse, professionnelle ou sociale, liturgique ou cosmique : elle emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif.⁶³

Les auteurs expliquent que la ritournelle dans son usage premier répond au besoin d'ordonner le chaos, de s'y orienter : c'est l'image de l'enfant qui chante dans le noir pour se rassurer. La ritournelle intervient donc lorsqu'il s'agit de « chercher à rejoindre le territoire pour conjurer le chaos », ou s'il n'y a pas encore de territoire, pour « tracer et habiter [ce] territoire qui filtre le chaos », mais elle est aussi le moyen d'une déterritorialisation : c'est encore la ritournelle qui permet de « s'élancer hors du territoire ou se déterritorialiser vers un cosmos qui se distingue du chaos »⁶⁴, pour se reterritorialiser à nouveau ailleurs. N'est-il pas précisément question de cela dans le rituel sonore et gestuel des réunions dominicales au cours desquelles le récit collectif est sans cesse repris ? Cette ritournelle des exilés, prononcée en yiddish, ne répond-elle pas précisément à un besoin de conjurer le chaos passé en Europe et de refaire territoire en Argentine ? Elle est la plainte du territoire d'origine perdu, elle dit l'absence des corps des proches, pour la plupart disparus – question territoriale également, puisqu'elle concerne la « terre spirituelle », le territoire des morts – :

“¿En alguna oportunidad nos hemos puesto a pensar, seriamente y tratando de llegar a algo, dónde estarían ahora los cuerpos de nuestros conocidos y parientes?”, preguntó ella en idisch. “Seguramente todos nosotros lo hicimos más de una vez, infinidad de veces”, continuó; pero nunca se llega a nada: [se termina pensando en posibilidades] y en “geografías que vimos alguna vez” (p. 177)

⁶³ Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 383-384.

⁶⁴ Gilles DELEUZE, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 200-201.

Como podía verse, estas cosas no sirven de mucho: generan desazón y angustia; imaginar dónde está un cuerpo olvidado, suponer huesos que no se reconocerían, desesperarse lánguidamente porque se siente un dolor tan constante como irreconocible, explicó la mujer con distintas palabras. (p. 179)

Carlos Feiling, dans son bref texte critique sur *Lenta biografía*, établit également un lien entre la perte du territoire ancestral et de la mémoire et le « bégaiement », la ritournelle autocorrective du narrateur :

¿Qué pasado tenemos una vez perdido el control sobre el área geográfica, el territorio? ¿Cómo clasificar en la memoria eventos que transcurrieron en un pueblo (un conjunto de casas, calles, templo, comercios, escuela) que ha sido “borrado del mapa”? (...) ¿Qué territorio pertenece a quien no recuerda un pasado? ¿Con qué método, cómo vivir en una ciudad en la que se ha nacido por obra de un desplazamiento forzoso, “involuntario”? Esas preguntas provocan la tartamudez del narrador, su constante corregirse a sí mismo. (...) Sin pasado gaucho ni pasado europeo, “no hay absolutamente lugar”, cosa que se percibe doblemente cuando se sospecha (bah: cuando se sabe) que el conjetural pasado europeo estaba ya ensombrecido por otra diáspora, por la pérdida del territorio original. Vadear el Atlántico como el Mar Rojo.⁶⁵

Pourtant la ritournelle des amis et parents réunis autour de son père ne stagne pas dans la plainte, elle est aussi tentative de reterritorialisation : par la parole commune ressassée dans la langue commune – langue minoritaire et déterritorisée –, il s’agit de « tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité »⁶⁶. Or la figure du cercle des convives est omniprésente : « los círculos de miradas y palabras que se dibujaban sobre la mesa del comedor » (p. 57) ; « [el] círculo de miradas y palabras (de alientos y gestos) », (p. 91). Il s’agit de tracer un nouveau territoire qui, bien que minime, soit à même de « filtre[r] le chaos ». Notons que le yiddish est par ailleurs dans le texte associé à l’idée d’un foyer précaire, fragile, lorsque le narrateur croit voir dans les caractères du journal que lit son père des silhouettes de cahutes ou de cabanes abandonnées : « [las] letras en idisch (...) aparentaban ser sucesivos y rudimentarios dibujos de casas, chozas, ranchos o taperas. » (p. 35).

En effet, le ressassement permanent dans *Lenta biografía* est également très lié à la langue dans laquelle s’expriment les convives : le yiddish est décrit de façon récurrente, on

⁶⁵ Carlos E. FEILING, « Una novela escrita en la Argentina (Nota retroductoria a la primera edición de *Lenta biografía*) », *Babel*, n°17, mai 1990, p. 5.

⁶⁶ Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 382.

l'a dit, comme une « langue semblable à la mastication », selon la formule presque toujours identique : « ese idioma tan parecido a la masticación » (p. 35 ; 77 ; 90 ; etc.). C'est donc à travers leur idiome d'origine que ces Juifs d'Europe de l'Est exilés en Argentine sont contraints, pour tenter de le digérer, de mâcher et remâcher sans cesse, à l'aide de petits verres d'alcool, un passé absolument indigeste. Comme le souligne Éric Benoit,

le ressassement relève de l'alimentaire ou du ruminatoire, du désir de posséder l'objet référentiel du ressassement sur le mode de la possession nutritive, d'une ingestion ou d'une introjection digestive, d'un impossible rassasiement. Qui ressasse remâche. Le ressassement passe par la bouche ; même écrit, il garde quelque chose d'oral, a besoin d'être prononcé ; cette parole est à la fois dite (ex-pulsée), et mangée, dévorée, ingérée, elle résonne jusque dans les entrailles (...).⁶⁷

C'est bien ce qui transparaît dans les descriptions des convives buvant sans cesse des anisettes ou de la vodka, ces « boissons transparentes » (p. 25) versées dans de petits verres eux-mêmes versés « au-dessus de leurs bouches » (« volcaban sobre sus bocas pequeñas cantidades de anís o vodka », p. 24) et qui semblent être à la fois la matière de la mémoire et le carburant du récit collectif. « Le ressassement passe par la bouche » : c'est précisément sur cet aspect profondément oral et donc corporel du récit du passé que Chejfec met aussi l'accent lorsqu'il décrit à de multiples reprises les bouches des orateurs, les gouttes de salive qui en jaillissent en même temps que les souvenirs, et lorsqu'il associe aux lèvres charnues et à la voix lente et gutturale de son père le passé qui « émane » de lui :

una cierta seguridad que sólo podía derivar de la cantidad de anís que ella había volcado desde horas antes en su boca (p. 90)

Brillaban también las minúsculas gotas de saliva que salían de su boca junto con su voz mientras pronunciaba palabras como si masticara. [Pensábamos que aquélla era una manera natural de hablar del pasado, una acostumbrada forma de contar.] (p. 26)

Era el calor, como bien podríamos decir, que sale de las bocas y los ojos cuando un grupo de personas se reúne a conversar (p. 28)

Dijo, salpicando el aire y la mesa con las gotas pequeñas de saliva que salían de su boca mientras hablaba —como si ellas fueran una materialidad escondida y alterna de su oratoria— (p. 37)

Cuando salían de sus labios carnosos palabras graves, guturales y lentas, a veces podíamos

⁶⁷ Éric BENOIT, « sas (la parole en exil) », art. cit., p. 24.

notar cómo —literalmente— de sus ojos y de su boca emanaba ese pasado oculto e imaginario que mi padre traía tras de sí. (p. 123-124)

Compte tenu de la « climatologie liquide » déjà évoquée qui règne dans *Lenta biografía*, on ne s'étonnera pas que le ressassement y convoque aussi toute une mécanique des fluides, où les yeux mouillés, brillants (p. 26 sqq.), et les bouches, par lesquelles transitent l'alcool dans un sens et le récit du passé dans l'autre, sont les organes humides du ressouvenir (« Eran labios húmedos hablando ese idioma tan parecido a la masticación y memorando imágenes evanescentes », p. 23). C'est que le ressassement de ces réunions organisées dans la salle à manger – on retrouve encore l'analogie alimentaire – provient, selon le terme d'Éric Benoit, d'un « impossible rassasiement », d'une *soif* de mémoire qui ne peut être étanchée.

Le ressassement qui, comme le précise Tiphaine Samoyault, désigne à l'origine le « mouvement de passer le grain au sas, au tamis » et par extension le fait de « rouler les mêmes formules dans une circularité incessante »⁶⁸ donne lieu dans *Lenta biografía* à la ritournelle des survivants qui tentent de refaire territoire en égrenant en boucle les mêmes souvenirs, imaginaires ou authentiques. Ces boucles forment une spirale, miniaturisée dans l'épilogue par la chanson à récapitulation, et font le rythme singulier de cette *lente* biographie. Pour Dominique Viart, le ralentissement de l'écriture propre aux écrivains « mélancoliques », de Proust à Beckett et de Simon à Bergounioux, résulte d'une préoccupation quant à l'inexactitude des mots et donc d'une « conscience de non-concordance », une « exigence d'impossible justesse ». Ainsi, plusieurs des « effets de dérive » que nous avons pu déceler – épanorthoses et autocorrection grammaticale entre tirets, précautions de langage narratoriales, ressassement – nous invitent à penser l'écriture de Sergio Chejfec en lien avec d'autres proses « inquiètes », « [d]epuis le souci proustien de préciser le sens du mot employé jusqu'aux épanorthoses et autres figures de correction

⁶⁸ Tiphaine SAMOYAULT, « L'hybride et l'hétérogène », AA.VV, *L'Art et l'Hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 184.

simoniennes, des reprises circonlocutives de Beckett à la surenchère explicative de Pierre Bergounioux »⁶⁹.

3. L'hybridité générique

Enfin, le mélange des genres présent dans l'œuvre de Chejfec peut présenter également un effet perturbateur, en particulier au niveau de l'horizon d'attente du récepteur. Le travail littéraire de Sergio Chejfec n'a de cesse de décloisonner les catégories. C'est ainsi que s'instaure par exemple une certaine porosité entre le récit de fiction et l'autobiographie, dans *Lenta biografía* bien sûr, mais aussi *Los Planetas*, *Mis dos mundos* et certaines nouvelles reprises dans le recueil *Modo linterna*. De plus, on oscille fréquemment dans son œuvre entre prose et poésie, ou bien entre une logique narrative, propre au récit, et une logique démonstrative, caractéristique de l'essai, comme c'est le cas dans certains des nombreux articles que Chejfec a publiés depuis les années 1980.

Indéterminations génériques

À partir de la question de l'identité ou non des instances auteur-narrateur-personnage et en nous appuyant sur les remarques de Genette dans *Fiction et diction*, remarquons tout d'abord que les textes de Chejfec couvrent un spectre qui va de la fiction hétérodiégétique – où aucune de ces instances ne se recouvre – à des passages strictement autobiographiques – où les trois instances sont équivalentes. Bien qu'il y fasse parfois varier les focalisations selon les chapitres, des textes tels que *Moral*, *El aire*, *Los planetas* ou *Cinco* présentent principalement des narrateurs hétérodiégétiques, et *Boca de lobo* et *Los incompletos* des narrateurs homodiégétiques. En revanche, l'essai *Últimas noticias de la escritura* est un texte hybride, puisque, outre des passages proprement théoriques ou argumentatifs, il présente quelques fragments de récit autobiographique, où l'écrivain Sergio Chejfec, identifié en tant que tel, raconte à la première personne sa relation au carnet de notes ou ses débuts dans l'écriture. Si les textes de fiction, hétéro ou homodiégétique, sont majoritaires dans l'œuvre

⁶⁹ Dominique VIART, « Formes et dynamiques du ressassement. Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux », Éric BENOIT, Michel BRAUD *et al.* (dir.), *Écritures du ressassement*, *op. cit.*, p. 63.

de Cheftec, leur extension varie amplement, depuis les nouvelles présentes dans *Modo linterna* et qui ne font que quelques pages jusqu'aux romans plus longs tels que *Los planetas*, en passant par le format intermédiaire, parfois appelé « novella », de *Cinco* ou *El llamado de la especie*. Certains textes sont plus difficiles à situer sur ce spectre, et se rapprochent du genre de l'autofiction. On se rappellera que Serge Doubrovsky, inventeur de ce néologisme générique pour qualifier son livre *Fils*, paru en 1977, voit dans l'autofiction un genre « refuge des vies ordinaires »⁷⁰ – contrairement à l'autobiographie, « privilège réservé aux grands de ce monde »⁷¹ –, un type de récit où la véridicité le dispute à l'invention dans la sélection et l'organisation du vécu raconté – la compression et l'étirement temporels par exemple – et qui soit guidé, plus que par la succession chronologique des événements biographiques, par une « expérience de la matérialité de l'écriture »⁷², c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Jean Ricardou, qui soit « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture »⁷³. *Lenta biografía* réunit scrupuleusement ces critères énoncés par Doubrovsky : le livre se fait le récit d'une vie minime qui n'a pas d'ambition d'exemplarité ; il est, malgré son titre, autant un récit de soi qu'un récit du père, émaillé de passages fictionnels – comme le récit de l'homme poursuivi – et manifeste une « prégnance de la scripturalité », ce que confirme Dianna Niebylski lorsqu'elle écrit qu'il y a dans cette « lente biographie » plus de *-graphie* que de *bios*⁷⁴. Plus globalement, l'autofiction désigne un texte qui fait de l'auteur un personnage et se présente malgré cela comme fictionnel, en ce sens qu'il ne repose pas sur un « pacte autobiographique » – selon la formule de Philippe Lejeune –, qu'il n'oblige pas tacitement le lecteur à croire à ce qu'il lit. Annick Louis tend à rapprocher *Lenta biografía* du genre autofictionnel lorsqu'elle démontre que le premier livre de Cheftec se caractérise en particulier par cette indétermination générique qui consiste en

⁷⁰ Vincent COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse d'État sous la direction de Gérard Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989, p. 17 [en ligne]. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>

⁷¹ Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

⁷² Vincent COLONNA, *L'Autofiction, op. cit.*, p. 19.

⁷³ Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.

⁷⁴ « En mi entrevista de noviembre 2009 señalo que *Lenta biografía* tiene mucho de *grafía* – el móvil de la narración es la búsqueda de una escritura que pueda captar el acto de recordar como un proyecto de imaginación – y muy poco de *bios*. Son mínimos los datos que se divulgan sobre la vida del padre del narrador ». Dianna C. NIEBYLSKI, « Sergio Cheftec: de *Lenta biografía* a *Mis dos mundos* », art. cit., p. 14.

une absence de « pacte préalable explicite »⁷⁵. On peut bien sûr parler d'autofiction pour *Mis dos mundos*, où le nom du narrateur et personnage n'apparaît pas mais où plusieurs indices nous laissent penser qu'il s'agit là d'un avatar de l'auteur lui-même – par exemple l'allusion subreptice aux livres des amis César Aira et Martín Caparrós. De semblables faisceaux d'indices nous invitent à ranger sous cette catégorie autofictionnelle d'autres textes, tels que la nouvelle « El extranjero » – le milieu familial juif –, le roman *Baroni : un viaje* – le narrateur est un écrivain qui habite Caracas, etc. –, et plusieurs nouvelles présentes dans *Modo linterna* telles que « Novelista documental » et « Hacia la ciudad eléctrica ». Dans « Vecino invisible », le régime vraisemblablement autofictionnel du début du récit – la narration homodiégétique d'un retour à Caracas – est soudainement interrompu par l'insertion d'un autre récit explicitement fictionnel et à la thématique traditionnellement associée au genre fantastique : l'histoire du voisin d'immeuble doué d'invisibilité. Cependant, selon la typologie de Vincent Colonna, la relation d'homonymie entre le nom « auctorial » – le nom de l'auteur – et le nom « actorial » – du personnage – est nécessaire pour distinguer l'autofiction du roman personnel. Or dans les textes cités, le nom de Chejfec n'est jamais mentionné : il n'y a que *ressemblance* entre l'auteur et son protagoniste anonyme. Lorsqu'il y a relation d'homonymie chez Chejfec, elle est oblique et chiffrée : dans *Moral* et « El testigo », le héros, Samich, porte le nom de jeune fille de la mère de l'auteur – qui est aussi le choix d'une ascendance alternative, nous y reviendrons –, mais la ressemblance avec l'auteur y est plus faible que dans d'autres textes. Le critère narratologique d'identité ou non des instances auteur-narrateur-personnage laissent donc certains textes de Chejfec dans une zone d'indétermination générique.

De même, dans des textes pour lesquels l'inclusion au sein du genre romanesque est indiscutable, le critère thématique, qui peut permettre de définir un sous-genre, révèle tout de même chez Chejfec une hétérogénéité interne au sein d'un même ouvrage. Le cas de *Los planetas* est caractéristique : le roman, on l'a dit, présente une structure ouverte qui comporte des analepses et des prolepses, de nombreux récits enchâssés et une alternance entre un narrateur homodiégétique et hétérodiégétique. Si le récit-cadre au passé et à la première personne se rapproche de l'autofiction – il y a relation d'« homonymie par

⁷⁵ Annick LOUIS, « Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción », art. cit.

transformation »⁷⁶, puisque comme chez Kafka pour le patronyme, le prénom de l'auteur est réduit à son initiale, « S » –, on trouve pourtant dans *Los planetas* des motifs qui font partie du répertoire traditionnel du genre fantastique et du conte – la figure du double avec l'épisode de l'échange des identités (p. 52-67), l'hybridité animale avec la vision de l'homme-rat (p. 202). On trouve par ailleurs un micro-récit qui s'apparente à un conte traditionnel juif (p. 208-213) ainsi que le résumé d'une pièce de théâtre yiddish (p. 244-253), mais aussi une digression de M qui évoque un traité politique utopiste (p. 221-225). On a donc affaire à une grande diversité thématique offerte par fragments dans un roman qui pour autant ne perd jamais de vue son objet principal, à savoir la disparition de l'ami au cours de la dictature militaire.

Selon Annick Louis, la première édition de *Lenta biografía* était, notamment par son système de paratextes, davantage ancrée dans la communauté intellectuelle du Buenos Aires de l'époque post-dictatoriale, tandis que sa seconde édition a inscrit le roman dans un cadre de réception bien plus vaste : celui du mouvement littéraire de la diaspora en Amérique du Sud, mais aussi de la littérature de « post-mémoire »⁷⁷ et plus globalement de la littérature juive contemporaine⁷⁸. De même, on peut penser qu'un texte hybride comme *Los planetas* a pu être situé au moins dans les deux cadres de réception que constituent d'une part la littérature mémorielle post-dictatoriale en Argentine – même s'il ne s'y inscrit que marginalement⁷⁹ – et de l'autre la littérature juive contemporaine d'Amérique du Sud – catégorie toute problématique, nous y reviendrons.

Comme l'illustre l'exemple de *Los planetas*, le critère thématique donne à voir également un certain brouillage générique à l'œuvre chez Chejfec.

⁷⁶ Vincent COLONNA, *L'Autofiction*, op. cit., p. 54-55.

⁷⁷ Nous reprenons ici le terme forgé par Marianne Hirsch dans *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory* afin de désigner l'expérience des personnes ayant grandi entourées de récits de survivants de la Seconde Guerre mondiale. Nous reviendrons sur ce concept.

⁷⁸ Annick LOUIS, « Una pedagogía del recordar. Notas sobre *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) », art. cit.

⁷⁹ Beatriz SARLO, *Tiempo pasado*, op. cit., p. 166.

Entre fiction et non-fiction

De même, il est parfois malaisé de tracer une frontière nette entre les textes narratifs de Chejfec qui ressortissent au « récit fictionnel » et ceux qui sont de l'ordre du « récit factuel »⁸⁰ ou de la non-fiction. Si l'on propose une première ligne de partage entre la visée narrative et la visée argumentative des textes, on peut sans mal ranger *Sobre Giannuzzi* dans la catégorie des essais littéraires, dont le discours est majoritairement argumentatif : Chejfec y avance des idées sur la figure et l'œuvre du poète Joaquín Giannuzzi, y analyse certains de ses poèmes, etc. Il en va de même pour les articles réunis dans *El punto vacilante*. En revanche, la classification se révèle plus difficile, on l'a dit, pour le livre génériquement hybride *Últimas noticias de la escritura*, où le maniement d'outils conceptuels et critiques – la « pensivité » de Rancière ou l'« aura » de Benjamin par exemple – et l'analyse d'œuvres littéraires ou artistiques sont inextricablement liés à une forme de « mise en intrigue »⁸¹ et à des bribes de récit autobiographique. On observe des traits semblables dans l'article « Sobre el brillo en la oscuridad », publié sur le site d'Enrique Vila-Matas et repris en 2016 dans *Teoría del ascensor* : Chejfec y élabore un discours argumenté sur le roman *Zama*, qu'il amorce toutefois par le récit de sa rencontre fortuite avec Di Benedetto dans une pizzeria de Buenos Aires. Cette coprésence dans l'œuvre de Chejfec de la narration et de l'essai ne doit pas nous étonner si l'on se souvient que la carrière littéraire de l'auteur s'est faite, jusqu'en 2005, parallèlement à une activité journalistique, d'abord en tant que critique littéraire et culturel pour diverses revues en Argentine, puis comme directeur de la revue *Nueva Sociedad* au Venezuela. D'ailleurs cette polyvalence de l'écriture, tournée à la fois vers la narration et la critique, n'est guère insolite en Argentine puisqu'elle s'inscrit dans un sillon bourgeois suivi par de grandes figures du second XX^e siècle comme Juan José Saer et Ricardo Piglia, mais aussi par nombre des contemporains de Chejfec, tels que César Aira ou Alan Pauls.

Toutefois, certains textes brefs présents dans *Modo linterna* ne sont en rien des essais critiques mais ne constituent pas non plus des textes d'invention pure. L'indication éditoriale dans le genre, supposée définir « le statut officiel du texte et son horizon de

⁸⁰ Gérard GENETTE, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 141-168.

⁸¹ *Ibid.*, p. 166.

lecture »⁸², en est relativement fluctuante : le texte intitulé « Donaldson Park » qui a paru dans *Modo linterna* et qui décrit à la façon d'un reportage un parcours dans le paysage de banlieue du New Jersey, avait auparavant été intégré à l'anthologie *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana* élaborée par María Sonia Cristoff. Pourtant, dans le catalogue des éditions Entropía, le recueil entre dans la catégorie « cuentos », alors qu'il existe aussi une section de « crónicas ». L'inscription générique de la maison d'édition ne caractérise donc les textes du recueil que par leur format bref et n'informe pas du contenu, bien qu'elle laisse supposer qu'il s'agisse de récits purement fictionnels – c'est le propre du genre « cuento » latino-américain. Cette dernière définit d'ailleurs comme un spectre très large et diffus le champ générique contemporain latino-américain dont elle offre l'échantillon par cette anthologie :

la amplia gama de formas que va del nuevo periodismo hasta la narrativa documental trabajan con un corpus difuso, en donde la crónica se confunde con el testimonio y el testimonio no logra distinguirse de la novela de no-ficción⁸³

Au sein de cette catégorie aujourd'hui presque « fourre-tout » de la non-fiction, un récit comme « Donaldson Park » n'a de fait rien à voir avec les enjeux des textes qui ont marqué et défini le genre non fictionnel en Amérique Latine au XX^e siècle, depuis *Operación Masacre* de Walsh aux récits des rescapés des camps de la dictature argentine en passant par *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska – enjeux qui sont ceux du témoignage, de la subalternité, du rétablissement des faits contre un discours dominant qui les altère ou les nie, etc⁸⁴. On le reliera en revanche plus aisément à la catégorie de la « chronique » contemporaine, telle qu'elle a pu être définie par Gustavo Ogarrio – comme un récit qui s'ancre dans le temps présent et se concentre souvent sur un lieu, volontiers étranger⁸⁵ – et par Susana Rotker – comme un genre mixte, à la croisée du journalisme et de la littérature⁸⁶ – mais aussi Martín

⁸² *Ibid.*, p. 143.

⁸³ María Sonia CRISTOFF (comp.), *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 8.

⁸⁴ Ana María AMAR SÁNCHEZ, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

⁸⁵ Gustavo OGORRIO (comp.), *Narrar el instante. Antología improbable: políticas y poéticas de la crónica*, Ediciones Eón, México, 2009, p. 12.

⁸⁶ Susana ROTKER, *La invención de la crónica*, Letra Buena, Buenos Aires, 1992.

Caparrós, lui-même *cronista* – un regard oblique sur le réel : « mirar donde parece que no pasara nada, aprender a mirar de nuevo lo que ya conocemos. »⁸⁷

Genette a montré les échanges réciproques qui peuvent exister à tous les niveaux entre les récits fictionnels et les récits factuels et qui le poussent à « atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction »⁸⁸. On détecte sans mal une telle porosité dans *Modo linterna* : la nouvelle « Vecino invisible » débute à la façon de « Donaldson Park » comme une chronique sur la Caracas contemporaine, et penche pourtant ensuite vers le purement fictionnel avec l'histoire du voisin invisible ; la nouvelle « Una visita al cementerio », qui raconte la journée à Paris de trois Argentins décidés à aller se recueillir sur la tombe de Saer au cimetière de Montparnasse, prend malgré tout les atours d'un récit fictif – comme dans une fable, les personnages anonymes ne sont caractérisés que par leur métier : « Un domingo de primavera hay tres argentinos en Paris (...). Un teólogo, un narrador y un ensayista componen el grupo. Después se agregará un músico. » (*Modo linterna*, p. 71)

Ce type d'indétermination générique a pu être inspiré par l'œuvre de W.G. Sebald, dont Chejfec analyse l'hybridité déroutante dans un article repris dans *El punto vacilante* :

Con una obra de registros mezclados y contenidos difusos, W.G. Sebald no asegura tampoco el estatuto de la propia escritura. Ignoramos en qué lugar de la movediza cadena de certezas se ubican sus libros: si son más que nada testimonios, confesiones, ensayos, impresiones, pensamientos, tratados, fábulas o sencillamente divagaciones. (*El punto vacilante*, p. 140)

De l'essai à la poésie via la narration

La brève production poétique de Sergio Chejfec est elle aussi marquée par une certaine plasticité générique, comme le montrent les poèmes réunis sous le titre « Tres poemas y una merced », publiés dans le *Diario de Poesía* en 2002. Ces poèmes résultent d'un processus transgénérique puisqu'ils se révèlent être en réalité des textes narratifs – inspirés de faits historiques ou biographiques – que Chejfec a ensuite segmentés en vers et rythmés par des

⁸⁷ Martín CAPARRÓS, « Por la crónica », Darío JARAMILLO AGUDELO (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, p. 609.

⁸⁸ Gérard GENETTE, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction, op. cit.*, p. 166.

blancs typographiques, dans le but de les « traduire » vers le genre poétique. C'est précisément ce qu'il explique dans un texte liminaire intitulé « Aclaración » :

El desvío que me propuse fue tomar tres ensayos que relatan peripecias intelectuales, y por considerarlos en peligro o por algún otro motivo, tratar de resguardar su contenido traduciéndolos a poemas. Ese peligro no era más real que cualquier otro, detrás probablemente estaba la misma inquietud que nos lleva a tomar notas de los textos que apreciamos. No busqué una poetización ni una glosa, sólo un ensayo incompleto de la resistencia de los significados cuando son sometidos al trastorno del desplazamiento. Ficticiamente, algo debía ser resguardado y someterse a la reglas de la prueba, cualquiera fuese el resultado, como alternativa al olvido y a la desaparición. Pero decir desplazamiento también es decir corrección.⁸⁹

La translation générique ici opérée par l'auteur, depuis un genre explicitement reconnu comme essayistique mais semble-t-il déjà hybridé avec la narration (« ensayos que *relatan peripecias* intelectuales », nous soulignons) vers le genre poétique, répond à une nécessité de sauvegarder des textes en péril, menacés par l'oubli et la disparition. L'opération se voit qualifiée successivement de « détour » (« desvío »), de traduction (« traduciéndolos a poemas ») et de « déplacement » (« desplazamiento »). Le résultat s'apparente à une prose poétique, sans forme fixe ni rimes, composée de structures syntaxiques segmentées en vers irréguliers et dont toute la ponctuation – exceptés les points finaux des phrases – a été supprimée et remplacée par des blancs typographiques, qui séparent des mots ou des groupes de mots. Selon la note d'intention de Chejfec, il ne s'agissait pas de « poétiser » ni de « gloser » mais d'intervenir dans les textes originaux pour en entraver la lisibilité, y introduire un trouble (« trastorno »), renforcer l'épaisseur de leur langue pour les rendre éventuellement plus pérennes – car l'enjeu est aussi de préserver un sens : « algo debía ser resguardado ».

L'indétermination générique est présente dès la note introductive, puisque l'opération transgénérique elle-même y est qualifiée d'« essai » (« un *ensayo* incompleto de la resistencia de los significados », nous soulignons). Le système de dédicaces des poèmes renforce encore l'idée de communication entre les genres : les quatre poèmes sont successivement dédiés à Joseph Brodsky, Antonio José Ponte, María Moreno et Edgar Bayley, figures littéraires qui sont ensuite mentionnées dans les poèmes par leurs initiales. Or, Brodsky mis à part, qui ne

⁸⁹ Sergio CHEJFEC, *Tres poemas y una merced*, *Diario de Poesía* n°62, Buenos Aires, 2002 [en ligne]. URL : <https://fr.scribd.com/document/160393219/Tres-Poemas-Chejfec>

s'est consacré qu'à la poésie, tous les écrivains auxquels Chejfec fait allusion et rend hommage ont une œuvre à la fois narrative, essayistique et poétique. En réalité, ces *Tres poemas y una merced* ne manifestent pas véritablement de logique argumentative, et s'apparentent plus à des récits factuels ou à des suites de notes réflexives qu'à des essais. Le poème intitulé « El abrigo de aire » est ainsi une réflexion sur la mort de Martí et sa postérité, où Chejfec cite Lezama Lima et Antonio José Ponte – citations qu'il signale par l'italique et l'alignement des mots à droite de la page. Ainsi, il semble que ce soit *via* le genre narratif que se fasse le « déplacement » de l'essai à la poésie chez Chejfec.

Or il est étonnant de constater que le résultat de cette opération transgénérique vers le poétique ressemble fort à l'écriture narrative des débuts de sa carrière littéraire – celle de *Lenta biografía* ou *Moral* –, où la phrase n'est pas hachée par les blancs typographiques mais par les tirets et les crochets, qui déstabilisent la structure syntaxique et rapprochent ainsi la prose narrative d'une prose poétique. Qui plus est, questionné à propos des récurrences de formules dans des textes comme « El testigo », *Moral* et *El aire* (« Esto puede parecer exagerado, pero (...) », p. 167), l'auteur déclare qu'elles répondent à une nécessité de cohésion du récit, mais qu'elles permettent aussi de tendre vers une écriture poétique :

En cuanto a ese tipo de subrayados, como la frase que aparece en *El aire*, o frases que se repiten en otros textos y que pertenecen a la misma familia de pensamientos, tiendo a incluirlos porque tengo la percepción de que le otorgan cierta unida estructural al relato, que por su carácter digresivo o amorfo, o carente de intriga, tendería a disgregarse. Además, ese tipo de alocuciones un poco reiterativas, como si fuera un leitmotiv conceptual, es algo que me aproxima a una especie de registro poético. Y le permite al discurso tener una cohesión enunciativa y narrativa.⁹⁰

Citons pour terminer un autre exemple de cette construction par Chejfec de « genres de travers », selon la belle formule de Dominique Moncond'huy et Henri Scepi pour désigner les « phénomènes (...) qui font de l'œuvre littéraire une traversée des genres » : le texte déjà évoqué « Deshacerse en la historia » se présente comme une vaste didascalie pour une pièce sans paroles qui reprend quelques étapes de la vie de Martín Fierro – et rappelle au passage les *Actes sans parole* de Samuel Beckett, où la narration prend totalement le pas

⁹⁰ Voir l'entretien en annexe.

sur la parole de l'acteur. « Deshacerse en la historia », récit narratif et sans parole d'une adaptation théâtrale imaginaire du poème épique de José Hernández, constitue dès lors un objet littéraire hybride, qui perturbe l'horizon de lecture.

Le corpus de Chejfec donne ainsi l'impression d'un continuum, d'un flux narratif qui, hybride depuis ses débuts – puisqu'hésitant entre le narratif, le poétique et l'argumentatif, entre le biographique, le fictionnel et le factuel – serait à même de se « couler » dans l'un ou l'autre des genres et des formats cités précédemment – et qui de toute façon sont déjà hybridés à l'époque contemporaine. Cette impression d'une matière textuelle fluide, capable de migrer d'une catégorie générique ou d'une extension à une autre, nous est confirmée par ce que Chejfec affirme, dans *Últimas noticias de la escritura*, à propos de son mode de publication sur son blog « Parábola anterior ». L'usage qu'il fait de ce site lui permet de se soustraire à la temporalité traditionnelle de la publication sur papier *via* une maison d'édition mais aussi de battre en brèche l'idée de la clôture thématique ou conceptuelle impliquée par l'objet livresque, en mettant en regard de façon non hiérarchique des fragments de texte, des pages manuscrites ou des images :

En el blog asumo que puedo ser el editor de mí mismo, de un modo tendencialmente distinto a mi rol o lugar cuando se trata de originales. La página en internet me permite sortear el formato libro y otras unidades relacionadas, como también poner en combinación textos con diferente rango de existencia física. Nada impide, por ejemplo, titular del mismo modo fragmentos textuales de una novela y fotografías de fragmentos manuscritos del mismo texto. (p. 50-51)

Un régime énonciatif incertain, un récit qui tend à se disperser, à former des boucles voire à disparaître au profit de la description, un corpus qui déborde les catégories génériques : ce sont là les signes qui nous invitent à considérer l'œuvre de Sergio Chejfec comme l'une de ces « fictions contemporaines de l'errance » que Lambert Barthélémy analyse comme des récits de l'instabilité et du décentrement. Si l'errance chez Chejfec prend le relai de la flânerie moderniste pour s'affirmer comme l'expérience géographique

prépondérante au tournant du XXI^e siècle – une expérience de désappartenance et éventuellement d'« instabilité ontologique »⁹¹ –, elle est également l'occasion pour l'auteur de réinvestir une ascendance juive au filtre d'un mythe fondateur et d'un *topos* de la littérature argentine. Mais l'errance peut aussi être l'expérience du lecteur, tout autant qu'elle est pour l'écrivain un principe poétique de délinéarisation, de divagation, d'extravagance – en produisant un texte saturé de tirets ou de descriptions, un texte qui recycle à l'infini les mêmes quelques éléments ou encore qui, transitant de l'essai à la poésie, se voit « troué » par de multiples blancs typographiques, etc. Chejfec déploie donc dans son œuvre un ensemble d'effets de dérive qui font de la lecture une expérience de la lenteur et de la sinuosité, une « expérience de la résistance et de l'épaisseur de la langue »⁹².

« [C]ompliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception »⁹³ : c'est là le principe du procédé d'*étrangisation* – *ostranenie* – que préconisait Victor Chklovski en 1917 dans *L'Art comme procédé* : rendre l'objet d'art *étrange* par sa forme et ainsi défamiliariser le récepteur, le rendre *étranger* à ce qu'il voit ou lit pour faire advenir chez lui un regard neuf, débarrassé des habitudes, et sans doute plus fidèle à la complexité du réel. C'est également une façon de comprendre vers quoi tend le travail d'écriture de Chejfec : faire errer le lecteur dans l'œuvre, le rendre aussi étranger que ses personnages vagabonds, afin de faire de la lecture une expérience de la distanciation et de la lucidité, mais aussi pour résister, comme il le fait depuis ses débuts, aux injonctions d'une lisibilité possiblement lénifiante, quitte à faire de son œuvre une « anomalie » dans le champ contemporain des lettres argentines⁹⁴.

⁹¹ Lambert BARTHÉLÉMY, *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 16.

⁹² *Ibid.*, p. 308.

⁹³ Victor CHKLOVSKI, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2008, p. 24.

⁹⁴ En 1985, dans le compte-rendu de lecture d'un livre de Pablo de Santis publié dans *Punto de Vista*, Sergio Chejfec désignait déjà son époque comme « estos tiempos en los que una transparente referencialidad parecería constituir cierta vocación de principios y condición de circulación en lo que hace a los textos narrativos, un libro que reivindica estar construido a partir de una lógica que no es la acostumbrada se postula desde el vamos para ocupar el holgado terreno de la anomalía. » Sergio CHEJFEC, *Reseña de Espacio puro de tormenta* de Pablo De Santis, *Punto de Vista*, n°25, Buenos Aires, 1985, p. 28. Rappelons que quelques années plus tard, dans *Babel*, un article sur *La ocasión* de Saer lui permettait de se positionner contre « [esas] escrituras actuales que aspiran a representar tanto Historia como Interpretación en un mismo nivel de transparencia y ejemplificación ». Sergio CHEJFEC, *Reseña de La ocasión* de Juan José Saer, art. cit. Par ailleurs, dans un entretien de 2011, soit vingt ans après la fin de *Babel*, Martín Caparrós déclarait : « [N]os consternaba que la condición necesaria para narrar fuera deshacerse de cualquier puesta en escena del lenguaje. Ese era el pedido:

para narrar había que adelgazar el lenguaje hasta lo imposible.» Mauro LIBERTELLA, « Un cambio de conversación : a 20 años del cierre de *Babel* », art. cit.

Quatrième partie

L'étrangèreté à soi : troubles dans l'identité

« [M]e detuve frente al espejo, y vi con sobresalto que mi rostro no estaba ». Cette scène de *Boca de lobo* (p. 57), que nous avons associée précédemment à la figure vampirique du narrateur – puisque traditionnellement le vampire est privé de reflet – nous semble également représentative de la complexité de l’acte réflexif et de la saisie par le sujet de son identité chez Chejfec. L’image du visage absent dans le miroir fait d’ailleurs écho de façon frappante à la couverture de la première édition de *Lenta biografía* chez Puntosur¹. L’illustration est un collage réalisé par Oscar Díaz, graphiste et ancien directeur artistique du Centro Editor de América Latina (CEAL)². On y voit un jeune homme de dos faisant face à une photographie ancienne de couleur sépia sur laquelle figure une famille juive d’Europe de l’Est du début du XX^e siècle, mais la photo est altérée : un homme y a été entouré au crayon, comme pour signifier qu’il s’agit là du père dont il sera question dans le livre, tandis que les visages de tous les membres de la famille sont privés de leurs yeux, se révélant ainsi impossibles à identifier. C’est cette fois le visage des ancêtres qui est méconnaissable, en plus de celui du narrateur, qui tourne le dos au spectateur. Cette incomplétude du visage illustre efficacement l’obsession du narrateur à imaginer les visages des membres de sa famille qu’il n’a pas connus (« ¿Cómo serán – habrán sido – mis tíos? », p. 45 ; « yo imaginaba caras, gestos, ojos. », p. 12).

L’épreuve du miroir et l’épreuve du visage d’autrui – en particulier celui des ancêtres – sont justement deux scènes qui cristallisent une part des questions qui vont nous intéresser dans cette dernière partie. Le brouillage des identités est en effet un fil conducteur de tout le corpus. L’identité propre ou d’autrui ne s’y trouve pas nécessairement effacée, comme dans la scène de *Boca de lobo* ou la couverture de *Lenta biografía*, mais elle est très souvent minimale, fragmentée ou labile. C’est ce motif de la précarité et la porosité des identités qui nous occupera tout d’abord. Ensuite, nous verrons que l’identité de l’auteur se trouve chez

¹ Voir la couverture en annexe.

² Annick Louis nous apprend que la couverture conçue par Oscar Díaz plut beaucoup à l’auteur et que le changement d’illustration pour la seconde édition chez Alfaguara tint à des raisons indépendantes de sa volonté : « Chejfec no participó de la realización de la tapa de *Lenta biografía*, pero la encontró tan perfectamente adaptada al libro, que intentó reproducirla para la segunda edición – lo que fue imposible pues el diseñador había muerto y la editorial ya no existía. Ninguna de sus propias fotos de familia le pareció tan pertinente como la elegida por Oscar Díaz, y por eso se orientó hacia una foto del cementerio judío de Gorica (Gorizia, Eslovenia) para esta segunda edición ». Annick LOUIS, « Una pedagogía del recordar. Notas sobre *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) », art. cit.

Chejfec constamment mise à mal, privée de son autorité. Par ailleurs, le trouble identitaire provient aussi d'une rupture dans la filiation, qui se manifeste par une discordance du sujet avec son ascendant et son nom propre. Enfin, nous montrerons que c'est aussi par la langue que transparaît souvent chez Chejfec l'étrangèreté à autrui ou à soi-même.

Avant d'entrer de plain-pied dans ce chapitre, avançons quelques éléments contextuels qui permettent d'éclairer la prégnance de ce thème des déconstructions identitaires du sujet sous toutes ses formes dans l'œuvre de Chejfec. Outre le fait que l'altérité et l'étrangèreté comptent selon Marc Gontard parmi les questionnements essentiels de la culture postmoderne, en particulier dans le champ intellectuel français³, et qu'elles irriguent aussi abondamment les théories postcoloniales⁴, on peut penser que les représentations complexes du sujet chez Chejfec sont en partie le fruit d'une époque argentine particulière.

Dans les années 1970, le climat d'hyper-politisation de la société en Argentine et, sur un autre plan, le tournant pris par le « boom » à cette époque tendent en partie à favoriser une littérature narrative engagée dont les personnages sont principalement conçus comme des sujets sociaux et politiques⁵. Tandis que l'échec de la guérilla face au terrorisme d'État qui se met en place dès 1973 en Argentine contribue largement à l'affaissement du méta-récit marxiste jusqu'alors très prégnant, la débâcle des Malouines en 1982, qui précipite la fin du *Proceso*, ébranle aussi le méta-récit patriotique sur lequel le régime s'appuyait idéologiquement. En 1983, le pays retrouve donc sa démocratie dans un climat de relative

³ « L'élément essentiel qui traverse la culture postmoderne est le principe d'*altérité*. Non seulement il gouverne les philosophies de la Différence, (...) mais Jacques Derrida qui éprouve l'autre comme creux actif dans son propre monolinguisme, en fait l'élément fondateur de sa pratique déconstructiviste. L'irruption de l'autre sur la scène des années 80 caractérise cette décennie, ce dont témoignent les nombreuses études qui abordent la question sous des angles divers, mais toujours comme motif révélateur de la culture contemporaine dans son interculturalité : Jean Baudrillard (*L'Autre par lui-même*, 1987), Julia Kristeva (*Étrangers à nous-mêmes*, 1988), Tzvetan Todorov (*Nous et les autres*, 1989), Paul Ricoeur (*Soi-même comme un autre*, 1990), Jean Baudrillard et Marc Guillaume (*Figures de l'altérité*, 1994)... » Marc GONTARD, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 41.

⁴ Voir en particulier les réflexions de Homi K. Bhabha sur l'hybridité et l'« otherness » dans *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 [1993].

⁵ C'est en effet dans le courant des années 1970 que sont publiées deux célèbres « novelas del dictador » : *Yo el Supremo*, d'Augusto Roa Bastos et *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez en 1975. À titre d'exemples de romans argentins dont les personnages sont clairement conçus comme des acteurs politiques, citons *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar (1973), *Los pasos previos*, de Francisco Urondo (1975) ou encore *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas (1979).

« incrédulité à l'égard des méta-récits » – formule par laquelle Lyotard résume ce qu'il considère comme l'épistémè postmoderne⁶.

On l'a dit, le geste littéraire dominant au cours des années 1980 en Argentine demeure tout de même celui de la représentation de l'histoire sociale – si l'on pense à Tomás Eloy Martínez ou Osvaldo Soriano par exemple. Or on peut penser que les écrivains fédérés autour du manifeste « Shanghai » et plus tard de la revue *Babel*, dans leur volonté de rupture avec la représentation littéraire directe du champ social et politique, mais aussi du fait de leur héritage revendiqué d'une avant-garde des années 1970 très marquée par la psychanalyse – la revue *Literal* en particulier –, ont favorisé dans leurs œuvres narratives la résurgence de personnages qui se définissent moins comme des sujets politiques que comme des êtres aux identités fluctuantes ou divisées, sans cesse traversés par l'altérité ou encore menacés par des formes de monstruosité. La récurrence de ces caractéristiques est frappante chez nombre d'êtres de papier qui peuplent les fictions de la jeune garde littéraire du début des années 1990 que constituent les *babélicos*. Dans *Wasabi*, d'Alan Pauls, publié en 1994, la progressive difformité corporelle, les crises de catatonie du protagoniste et les « trips » hallucinatoires qu'il expérimente avec sa femme menacent la continuité de son identité. Deux ans avant, Daniel Guebel imaginait dans *Los elementales* une sorte d'entéléchie sans corps et des sujets aux identités interchangeable. Marcelo Cohen, qui bien qu'exilé à Barcelone est lié au groupe et signe même une colonne dans six numéros de *Babel*⁷, commence à partir de 1992, avec *El fin de lo mismo*, à peupler ses univers dystopiques de toutes sortes d'êtres hybrides. Bien sûr, la représentation de ce type d'identités discontinues dans la fiction n'est pas l'exclusivité de ces jeunes auteurs, puisqu'on la retrouve à la même époque chez des narrateurs plus âgés et déjà plus amplement reconnus dans le champ littéraire national – et que la génération *Babel* ne manque d'ailleurs pas d'acclamer. En effet, du côté de César Aira, citons *Los fantasmas*, paru en 1990 et élu « livre du mois » pour le numéro 21 de la revue, où deux natures humaines – vivants et spectres – cohabitent dans un même lieu, mais aussi *Cómo me hice monja* (1993), où le thème de la double personnalité est très présent. L'instabilité identitaire est abordée par Fogwill dans *La buena*

⁶ Jean-François LYOTARD, *La Condition post-moderne*, op. cit., p. 7.

⁷ Voir l'index réalisé par Verónica DELGADO dans « *Babel. Revista de libros en los '80. Una relectura* », art. cit.

nueva (1990) – « livre du mois » du numéro 20 de *Babel* – et le motif du double occupe une place prépondérante dans *La ciudad ausente* de Piglia (1992), notamment à travers la réécriture de « William Wilson », nouvelle fantastique d'Edgar Poe. Les thèmes de la plasticité des identités, de l'hybridité ou de la dissociation entre corps et conscience reviennent ainsi très fréquemment dans la littérature du tournant 1990, souvent par le biais de genres narratifs revendiqués et souvent parodiés, en particulier le fantastique et la science-fiction.

Qui plus est, ces figures récurrentes chez Chejfec de sujets en proie à l'effacement, au morcellement ou à la confusion identitaire, proviennent aussi sans doute du climat politique d'une époque marquée, pendant et après la dictature, par la quête d'identification des disparus par les familles, par les images omniprésentes de visages sans corps – dès les premières manifestations des Mères de la Place de Mai en 1977 – puis de silhouettes sans visages – avec le *Siluetazo* en 1983 –, par la tentative de reconstruction identitaire des survivants des camps de détention et par le travail d'identification et de désignation des responsables de la répression – avec notamment le rapport *Nunca más*, le Procès à la Junte en 1984-1985, mais aussi les *escraches* à partir de 1995.

Chapitre I

Identités vacillantes

Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage ; ce qui ne peut être écrit, c'est le Nom Propre.

Roland Barthes, *S/Z*

Le personnage chez Chejfec est une instance complexe, qui se trouve souvent désignée dans son artificialité même. Il s'agira ici d'évoquer les éventuelles pensées du personnage littéraire dont hérite l'auteur. De plus, nous verrons que le personnage est conçu comme le support d'identités mouvantes, et qu'il est sujet à l'effacement, à l'aliénation et à de possibles hybridités.

1. La déconstruction du personnage

Le personnage comme artefact

« Me gusta una idea de personaje un poco artificial », affirmait Sergio Chejfec dans un entretien accordé à Elena Santos en 2013 pour la revue *Guaragua*. On a évoqué auparavant la récurrence des personnages aux corps transparents ou translucides, images qui ont pour effet de créer une distanciation vis-à-vis de ces êtres fictifs, de saper leur potentielle véracité. Mais plusieurs textes de Chejfec nous donnent également à voir les personnages comme des artefacts, comme les résultats d'une fabrication. Au début de *El llamado de la especie*, la narratrice raconte sa découverte de la zone urbaine où elle vient d'arriver, et dont l'une des caractéristiques étonnantes est que s'y sont implantées plusieurs usines de fabrication d'encre (« los industriales de la tinta se multiplicaron hasta especializarse por colorantes, resinas, densidades y usos », p. 41). Le personnage de Julio fabrique ainsi sa propre encre, dont il teste la couleur sur les mains des enfants du village et sur de vieux journaux (p. 27). Cet imaginaire de l'encre apparaît comme une mise en image diégétique de l'aspect matériel de l'écriture, et affecte aussi le personnage de Silvia, décrite en effet comme une tache d'encre derrière laquelle se cacherait son double, Estela :

Silvia aparecía como un manchón (por otra parte, parecido a su silueta), debajo estaba Estela, y era cuestión de esperar una fracción menor de tiempo para que se diluyera o acabara de pasar, despejando la otra figura que ocultaba (...); Silvia no pasó, su tinta era indeleble, se quedó. (p. 43)

Ainsi, le personnage de Silvia est littéralement décrit comme un être d'encre, et par là désigné dans sa facticité même, en tant que création fictionnelle, produit d'une écriture. On trouve dans *El llamado de la especie* plusieurs de ces effets de mise à distance par lesquels le personnage apparaît comme fabriqué de toutes pièces. Ainsi, suivant l'image du moulage et non plus de l'encre, la narratrice rapporte à propos d'une autre femme : « los huesos (...) le conferían a la mujer un aire artesanal, como si hubiese sido moldeado por el trabajo humano » (p. 136). Cette image de l'artisanat pour souligner le caractère factice du personnage n'est pas sans rappeler Beckett, et notamment le personnage de Moran dans *Molloy*, qui se dit « fabriqué » et désigne son intériorité comme une « inénarrable menuiserie »¹. Dans *El aire*, la métalepse déjà évoquée par laquelle Barroso semble être en train de lire sa propre histoire – les phrases entre guillemets de l'incipit sont reprises sans guillemets dans l'excipit –, à la façon de Don Quichotte lecteur de ses propres aventures, contribue à faire douter le lecteur de sa « réalité » en tant que personnage. Si dans *Los incompletos* Masha se rêve en héroïne de roman, une scène plus étonnante encore, imaginée par le narrateur, transforme les deux personnages principaux, Félix et Masha, en des sortes de poupées ou de marionnettes auto-générées, dont les consciences leur permettent de se construire peu à peu un corps à partir d'un amas de détritius :

Me pareció que ambos seres se habían inventado a sí mismos, con las más intrascendentes y bastas materias posibles (...). Imaginemos que en algún momento había surgido, como de la nada, o de la conjunción de dos ingredientes extraños, la conciencia de Félix, por un lado, y la conciencia de Masha por otro. Con lentitud, y con prodigioso esfuerzo de concentración, ambas conciencias reunieron la suficiente energía para atraer hacia sí unos pocos materiales adicionales (...): hilachas, papeles, pequeñas maderas estropeadas, trozos de plástico. (...) Ahí Félix y Masha fueron tomando forma, como muñecos autogenerados e inesperadamente enfrentados a su propia vida y a sus respectivas conciencias. En cada caso una vida y conciencia que nunca sería tal, porque eran seres artificiales y por lo tanto carecían de sentido de la intimidad, de experiencia subjetiva y de varias otras cosas. (p. 147-148)

¹ Jean-Jacques MAYOUX, « "Molloy" : un événement littéraire. Une œuvre », Samuel BECKETT, *Molloy*, op. cit., p. 261.

Dans cette scène que Milita Molina considère comme « el Génesis personal de Chejfec, una miniatura de creación del mundo »², les personnages, figurés comme des amas composites de matériaux préexistants, se trouvent vidés de toute subjectivité ou personnalité et privés de créateur. L'image de ces objets de nature hétéroclite et doués de conscience n'est pas sans faire penser à Odradek, l'étrange créature décrite par Kafka comme une bobine de fil à l'aspect disloqué, mais douée de parole et apte à « se tenir debout, comme sur des jambes »³. Dans *Los incompletos*, l'image des deux poupées (« muñecos ») participe de l'esthétique du simulacre courante chez Chejfec et en particulier dans ce roman, où la rue est dépeinte comme une scène de théâtre (p. 118) et la ville comme un monde « sans fissures, mais fictif » (p. 151), tandis que l'image des déchets accentue l'aspect à la fois minimaliste et dérisoire du personnage tel que Chejfec le considère dans le roman : tout comme les poupées sont faites de presque rien, et qui plus est de matériaux non nobles, Félix et Masha sont des êtres très peu déterminés – le lecteur ne connaît ni leur visage, ni leur passé, etc. – et dont la personnalité n'a par ailleurs rien de mémorable ni d'exemplaire. Le narrateur poursuit :

Así, en un momento me pareció que tanto Félix como Masha poseían la naturaleza de los duendes, no sé cómo llamarlos mejor, seres artificiales, unos personajes enteramente disponibles, tanto que podían considerarse construibles como si fueran unos muñecos más o menos improvisados. (p. 148)

Cette image du personnage comme une créature bricolée, dont la volonté ne serait pas autonome mais dirigée par une autre instance, à la façon d'un automate, peut se comprendre à la lumière des déclarations de l'auteur dans l'entretien déjà cité de 2013 :

Tiendo a pensar en los personajes como autómatas más o menos obedientes a los dictados de la trama que los rodea. No trama en términos de argumento (o no solamente), sino trama como tejido de creencias, situaciones y momentos, muchas veces laterales o accesorios, como los momentos de la vida misma, dentro de la cual el personaje debe desenvolverse. (...) Buena parte del mal llamado “realismo”, y tendencias colaterales, se basa en la profundidad psicológica para definir un personaje y su comportamiento, y para producir identificación en el lector.

² Milita MOLINA, « La infinita paciencia », *Bazar americano*, décembre 2004 [En ligne]. URL : <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=285&tabla=resenas&que=milita%20molina>

³ Franz KAFKA, « Ce qui tracasse le père de famille », *À la colonie disciplinaire et autres récits*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 93. L'image de la créature artificielle, plus ou moins humanoïde, douée de conscience mais dépourvue de libre arbitre et de parole, renvoie aussi à la figure du Golem, très présente dans la culture juive d'Europe centrale.

Par ce positionnement métalittéraire, mais également par le choix de représenter ses personnages comme des pantins faits de rebuts ou de les comparer à des taches d'encre, Chejfec se situe en effet aux antipodes de la posture romanesque du réalisme de type balzacien selon laquelle le personnage occupe un rôle central, souvent glorifié, et constitue la trame – et même la macrostructure, si l'on pense à la logique de la saga généalogique. Il cherche plutôt à désamorcer à tout instant ce que Vincent Jouve nomme l'« effet-personne », qui fait que l'être romanesque « se donne à lire comme un autre vivant »⁴ : il abolit « l'illusion de vie » et « d'autonomie » des personnages à travers les réifications que nous avons mentionnées ; il refuse un « système de sympathie » à même de produire une identification avec le lecteur ; par une déconstruction de l'onomastique, enfin, il cherche à déjouer toute impression de réalité⁵.

Le soupçon en héritage

Il ne fait guère de doute que l'œuvre de Chejfec appartient à une littérature contemporaine qui a pris acte des profondes remises en cause du roman réaliste, et en particulier du personnage romanesque de type balzacien, menées en France par Nathalie Sarraute en 1950 dans « L'Ère du soupçon »⁶ puis par Alain Robbe-Grillet, qui en 1957 inscrit le protagoniste du roman réaliste en première ligne de sa liste des notions littéraires « périmées »⁷. Dans son texte-manifeste, Robbe-Grillet dénonce, au même titre que la nécessité de l'intrigue romanesque, cette « momie » que constitue le personnage tel que l'a consacré le XIX^e siècle, qui se doit d'avoir un prénom et un nom de famille, des biens, une hérédité et un caractère, à qui il faut « assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel »⁸ et pour que, comme le rappelle Chejfec, le lecteur s'identifie à lui. D'après Jacques-David Ebguy, la « logique moderniste », prônée notamment par les théoriciens et praticiens du Nouveau Roman, « congédie d'un même geste intrigue et personnages, béquilles conventionnelles permettant au lecteur de retrouver

⁴ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 108.

⁵ Voir le chapitre « Le personnage comme personne », Vincent JOUVE, *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 108-149.

⁶ Nathalie SARRAUTE, « L'Ère du soupçon » [1950], *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

⁷ Alain ROBBE-GRILLET, « Sur quelques notions périmées » [1957], *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 29-53.

⁸ *Ibid.*, p. 32.

l'image d'un monde ordonné et figé. »⁹ Chejfec a plusieurs fois mentionné son intérêt pour certaines des productions du Nouveau Roman, et s'inscrit par ailleurs dans la lignée de Saer, lui-même très réceptif aux propositions du groupe d'avant-garde français¹⁰. Or s'il est vrai que dans la plupart de ses textes Chejfec récuse le personnage de roman « représentatif », c'est-à-dire compris comme « fruit de la mimesis » et comme « un ensemble de traits déterminés qui appelle l'identification »¹¹, il n'évacue pas pour autant de façon radicale toutes les caractéristiques du personnage traditionnel, comme cela peut être le cas chez Robbe-Grillet – le personnage réduit à un simple regard dans *La Jalousie* – ou encore chez Beckett – une simple voix dans *L'Innommable*.

C'est à mi-chemin entre la logique « représentative » et la logique « moderniste » qu'Ebguy situe le concept de « figure » proposé par Gilles Deleuze, et qui peut être éclairant pour analyser certains des partis pris de Chejfec quant à ses personnages. Deleuze recourt pour la première fois à l'idée de « figure » dans une réflexion sur les tableaux de Francis Bacon : selon lui, l'artiste britannique refuse une peinture proprement narrative en peignant des personnages réduits *a minima*, mais cherche dans le même temps à « sauver le contour »¹² pour éviter l'abstraction – en particulier l'expressionisme abstrait, en vogue à son époque. De son étude sur Bacon, Deleuze fait émerger « la possibilité d'un art "figural" qui inventerait des figures sans raconter ni représenter le réel »¹³, et il postule l'extension de

⁹ Jacques-David EBGUY, « Narration ou "fabulation" ? La "question" du personnage dans la pensée de Gilles Deleuze », Françoise LAVOCAT, Claude MURCIA & Régis SALADO (comp.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 441.

¹⁰ Voir par exemple « La novela » et « Notas sobre el Nouveau Roman », *El concepto de ficción*, Barcelona, Rayo Verde Editorial, 2016 [1997]. S'il est vrai qu'il critique dans « Notas sobre el Nouveau Roman » le « dogmatisme de certaines propositions théoriques » (p. 214), les deux articles se présentent comme des démonstrations des avancées romanesques permises par le mouvement littéraire français. Ainsi, dans l'introduction de « La novela », il se pose en défenseur de la modernité du Nouveau Roman lorsqu'il écrit : « Se oye decir, demasiado seguido, que el Nouveau Roman ya está superado. Pero, justamente, si eso fuese cierto, quienes lo pretenden tendrían todavía menos derecho a proclamarlo a los cuatro vientos que si la afirmación fuese falsa. La vigencia del Nouveau Roman ya los descoloca y los vuelve anacrónicos. Que el Nouveau Roman estuviese superado significaría para sus detractores una agravación de su anacronismo y esa supuesta superación implicaría una nueva negación del academicismo que lo combate. » (p. 147) Remarquons que si Saer s'inspire du Nouveau Roman pour déconstruire la perception, ses personnages restent forts, réapparaissent dans plusieurs romans et sont minutieusement définis par des caractères sociaux, psychologiques, etc.

¹¹ Jacques-David EBGUY, « Narration ou "fabulation" ? ... », art. cit., p. 440.

¹² Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981, p. 102.

¹³ Jacques-David EBGUY, « Narration ou "fabulation" ? ... », art. cit., p. 444.

cette possibilité à la littérature, capable de disjoindre la question du personnage de celle de l'action. Il voit ainsi en Kafka, Proust ou Melville des auteurs qui ont su extraire le personnage de ses déterminations socio-historiques autant que de l'enchaînement d'actions par lequel se constitue l'histoire. Là où le personnage de roman « représentatif » est pris dans une destinée, dans une histoire dont les points de départ et d'arrivée sont prédéterminés, la « figure » deleuzienne est « emportée par un mouvement en avant, qui la fait peu à peu se confondre avec l'autre, le monde ou le rien. » C'est le cas chez Melville avec Bartleby, « être sans particularités », ou encore avec le capitaine Achab dans *Moby Dick*, « tout entier absorbé par un problème », à savoir la quête du cachalot blanc¹⁴.

On pense en premier lieu chez Chejfec au protagoniste de *El aire* : Barroso est une sorte de coquille vide qui en réalité incarne moins un type psychologique ou social qu'une idée abstraite : celle de la vaine quantification du monde, ou bien un type de langage : sa « langue enfantine » (*El aire*, p. 56) appartenant au passé (p. 85). Il ne semble figurer autre chose qu'une non-coïncidence avec le réel qui l'entoure, une incompatibilité qui finira par le neutraliser. Ce trait le rapproche de Bartleby, avec qui il partage un rapport au monde aboulique – un « néant de la volonté », écrit Ebguy¹⁵. De plus, la fabrique de la figure passe selon Deleuze par un processus d'isolation : le personnage figural « ne peut plus être rapporté à un autre, un milieu ou une détermination qui l'éclairent et le constituent »¹⁶ : souvent il n'est associé qu'à un lieu, dans lequel il demeure, comme le bureau ou le terrier chez Kafka. Dans *Los incompletos*, Masha est indéfectiblement associée à l'hôtel, sans que le lecteur ne sache véritablement pourquoi ni comment elle y est arrivée. Son personnage ne trouve sens qu'à l'intérieur de l'hôtel labyrinthique, et perd toute particularité dès qu'elle en sort : « afuera del hotel Masha no tenía casi nada de particular, se borraba entre los demás como un ser cualquiera e indistinto. » (p. 120) On observe un système comparable d'analogie entre lieu et « figure » dans *Boca de lobo* en ce qui concerne Delia, personnage de l'entre-deux constamment associé à un paysage post-industriel oscillant entre ruine et reconstruction. Le narrateur ne cesse ainsi d'exprimer son impression d'une symbiose entre

¹⁴ *Ibid.*, p. 442-443.

¹⁵ *Ibid.*, p. 451.

¹⁶ *Ibid.* p. 446.

Delia et le paysage (« [Delia] “prestaba” una condición a la geografía y ésta se la devolvía a Delia, como si fuera un espejo », p. 168). Qui plus est, Deleuze mentionne parmi les particularités de la « figure » romanesque le fait qu'elle tende vers une zone d'indiscernabilité. Parmi les exemples donnés par Deleuze figure l'état indécidable entre humanité et animalité des personnages de Kafka, caractéristique commune à au moins trois personnages de Chejfec – dans *Los planetas*, *El llamado de la especie* et *Boca de lobo* – et que nous aborderons par la suite de façon détaillée.

Ainsi Chejfec tend-il dans son travail de création à alléger ses personnages de la plupart des déterminations typiques du régime romanesque « représentatif » – âge, situation sociale et familiale, profession, etc. –, à les dégager d'un enchaînement d'actions, ou encore à rendre indiscernables leurs relations interpersonnelles, si l'on pense au schéma de *Cinco* analysé en ouverture.

Jeux onomastiques

Par ailleurs, la déconstruction du personnage chez Chejfec passe par plusieurs formes d'altération de son nom. L'un des traits les plus évidents et les plus récurrents du dépouillement par l'auteur des déterminations de ses protagonistes est la réduction de leur nom à une initiale. Cette caractéristique relie bien sûr son travail d'écriture à celui de Franz Kafka, dont on a évoqué l'influence sur Chejfec, et dans l'œuvre duquel le nom du héros, dans lequel la lettre « K » est toujours présente, se réduit d'un roman à l'autre, jusqu'au simple « K. » du *Château*. Ce phénomène de réduction du nom à une initiale se remarque chez Chejfec dans quatre de ses romans, publiés consécutivement entre 1997 et 2004 : *El llamado de la especie*, *Los planetas*, *Boca de lobo* et *Los incompletos*. On ne le retrouvera plus ensuite, jusqu'à sa réapparition récente dans certains passages narratifs du livre, majoritairement essayistique, *Teoría del ascensor*, où les personnages sont désignés par les initiales du nom et du prénom (« SG » et « LR », p. 67-70 ; « CG », p. 199-216). Notons que dans chaque roman sauf *Los planetas*, ce phénomène n'apparaît qu'au sein d'un bref passage sous la forme d'un récit annexe. Dans *El llamado*, c'est dans l'un des chapitres intitulés « El llamado de la especie » (p. 91-97) que le lecteur fait la connaissance de X, Y et Z, acteurs d'un trio amoureux sans rapport direct avec l'histoire principale. Pour *Los planetas*, nous avons déjà évoqué la présence tout au long du livre de S et M, qui retrouvent

par moments leurs prénoms complets, Sergio et Miguel, lorsqu'un narrateur extradiégétique prend le relais de S, par exemple dans l'épisode déjà commenté de l'échange des identités (p. 52-67). Dans *Boca de lobo*, deux personnages d'ouvriers se nomment F et G. Pour F, une marque d'énonciation du narrateur indique l'aspect *a priori* arbitraire du choix de cette lettre, qui paraît motivé par la méconnaissance du véritable nom de la personne, ou qui est fait dans le but de signaler le caractère fictif de ce qui va être raconté, c'est-à-dire dans une visée distanciatrice : « Una persona, *que llamaremos F*, había quedado atrapada en la red de intereses (...). » (p. 91, nous soulignons). Un trait similaire se remarque à propos de G, puisqu'il est explicitement désigné par le narrateur comme un « personnage » : « Este personaje, G, en nada se destacaba sobre el resto del plantel. » (p. 145) C'est la lettre suivante, H, qui est choisie par Chejfec quelques années plus tard dans *Los incompletos*, pour nommer sur dix pages (p. 91-101) une employée de l'hôtel Salgado, elle aussi présentée comme un « personnage » (« H es un personaje típico, si es que esto significa algo. », p. 91). On retrouve cette même volonté distanciatrice au début de *Los planetas* dans la dissociation que s'empresse de faire le narrateur intradiégétique S entre le nom-lettre « M » et la personne fictive qu'il désigne dans le texte,

En mi caso, la explosión tenía un pasado doloroso, que comenzaba con el secuestro de M (M de Miguel, o de Mauricio; también podría decir M de Daniel, ya que, como sabemos, detrás de las letras puede haber cualquier nombre.) (p. 15)

S'opposant à la conception cratyliste du langage, selon laquelle il existerait un rapport motivé entre le mot et la chose, le narrateur formule dans cette incise entre parenthèses l'idée d'un arbitraire du signe. Mais il s'agit aussi, une fois de plus, de jouer avec l'objet personnage, dont le nom constitue précisément le mode de présence au sein d'un texte narratif. Sans doute ce commentaire métadiscursif répond-il également pour Chejfec au souhait d'ôter à l'histoire qui débute sa dimension strictement intime et privée afin de l'universaliser auprès du lecteur.

Si l'on a évoqué le fait que dans *Los planetas* les lettres « S » et « M » pouvaient désigner de façon subreptice les mots « Sobreviviente » et « Muerto », il semble qu'il n'y ait pas de signification précise aux autres initiales des personnages, qui sont plutôt là pour souligner le fait qu'ils sont tous des gens de peu, dont l'identité est amoindrie par l'aliénation du travail à l'usine pour F et G, ou par le fait d'être un travailleur migrant pour X dans *El llamado*.

C'est donc sans doute leur condition de travailleurs pauvres qui suscite ce quasi-anonymat : la précarité de leur situation induit une précarité de leur identité, représentée par le nom réduit à un signe minimal. C'est là ce que met en évidence le narrateur de *Boca de lobo* lorsqu'il décrit G comme un laissé-pour-compte, un « obrero en desuso » (p. 147) dont la fragile identité se délite encore davantage lorsqu'il est licencié de l'usine : « G parecía un ser a la deriva, una conciencia en disgregación » (p. 146) ; « Despojado del instrumento que le confería su identidad, G fue olvidado por el resto de los obreros » (p. 149). Car c'est bien une fabrique de l'anonymat par un système aliénant que donne à lire Chejfec lorsqu'il fait écrire à son narrateur : « Como él [G], cuántas víctimas anónimas produce el mundo cada día : ésa es la verdadera fábrica del hombre » (p. 150).

Selon Marthe Robert, le passage du « Joseph K. » du *Procès* au simple « K. » du *Château* est une étape de plus dans l'épuisement de l'identité individuelle mis en scène par Kafka :

Dans les deux grands romans de la maturité, le héros n'apparaît plus que sous une initiale symbolique, un K tenant lieu de X dont on ne sait pas s'il est le début d'un nom normal, quoique clandestin, ou le dernier vestige d'un nom éteint, impossible à reconstituer... Entre les deux K pareillement frustrés du droit de se nommer, il y a toutefois cette différence notable que le premier garde malgré tout un prénom, (...) c'est-à-dire quelque chose qui, lui venant de ses parents, le rattache au moins à son enfance et à la sphère la plus inviolable de sa vie privée ; alors que l'Arpenteur ne possède absolument plus rien qui permette de l'appeler... C'est que, du *Procès* au *Château*, la détérioration de l'individualité s'est considérablement aggravée... Elle ne laisse subsister finalement que l'homme réduit à sa plus simple expression, l'homme véritablement sans qualités en qui ne survit plus que le dernier noyau de l'humain¹⁷

Cette mise à nu de l'humain opérée par Kafka *via* une nomination par un simple « K tenant lieu de X », Sergio Chejfec saura s'en souvenir au moment de désigner pour la première fois un personnage par une initiale : un « X » justement, dans *El llamado de la especie*. Rappelons au passage que la lettre X est en mathématiques le signe de l'inconnue ou de la variable, et en droit celui de la personne dont l'identité n'est pas déterminée. Cette nomination par l'initiale fait donc signe vers une variabilité ou une indétermination identitaire.

¹⁷ Marthe ROBERT, *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, p. 12-13.

Si ces réductions du nom à l'initiale tendent à un dépouillement extrême du personnage chez Chejfec, elles permettent également de les assembler en séries : la série X-Y-Z dans *El llamado*, mais aussi la série F-G-H, à cheval entre *Boca de lobo* et *Los incompletos*¹⁸. Ainsi, la sérialité des personnages est un autre des effets qu'obtient Chejfec par le biais du jeu onomastique. On observe à plusieurs reprises dans son œuvre la présence d'un même nom pour des personnages distincts. C'est le cas de Samich, nom commun aux personnages de *Moral* et de la nouvelle « El testigo », et de Félix, prénom du protagoniste de *Los incompletos* mais aussi de *La experiencia dramática*. Ce prénom connecte également l'œuvre littéraire de Chejfec à l'œuvre cinématographique de William Kentridge, à laquelle il est fait allusion dans *Mis dos mundos* et qui a pour personnage récurrent un autre Felix – notamment dans le court-métrage d'animation *Felix in Exile*, daté de 1994 – : « cada vez con mayor frecuencia me siento un personaje de Kentridge, en especial Félix, ese ser errabundo » (p. 111-112). Comme l'a précisé Chejfec, ce système de répétition onomastique ne répond pas à une volonté de constituer une forme de saga, comme chez Juan José Saer, mais est plutôt conçu comme une manière de défier la « grande institution littéraire » que constitue le personnage, en perturbant la traditionnelle association du nom à une série fixe d'attributs physiques, psychologiques, etc.¹⁹ Enfin, une autre modalité de cette sérialité réside dans la paronymie onomastique, utilisée pour signifier la confusion identitaire entre deux personnages qui semblent être deux manifestations du même être. C'est le cas dans *Los planetas*, dans la séquence déjà analysée de l'errance des *formoseños*. Chejfec y souligne l'état d'instabilité ontologique qui caractérise la jeune fille rencontrée par les errants, en mettant en place un régime onomastique lui-même instable et en jouant sur la proximité phonétique – entre les prénoms Marta et Mirta – et sur l'inversion des

¹⁸ La série F-G-H pour nommer des personnages n'est pas sans rappeler le nom donné par les indiens au protagoniste et narrateur dans *El entenado* de Saer : « Def-ghi », qui n'est autre qu'un fragment de l'ordre alphabétique.

¹⁹ « Me gusta más que las narraciones impliquen algún tipo de desafío. Entonces lo que me interesó fue tratar de pensar los personajes en términos inversos. No pensar en un personaje con un nombre asignado que represente una serie de atributos físicos y morales o psicológicos constantes, sino más bien tratar de pensar en nombres que pudieran ser asignados a personajes variables. Entonces me aparece un personaje con el nombre de Samich, que es mi apellido materno, u otro con el nombre de Félix. No es que sea el mismo Félix o el mismo Samich entre las diferentes novelas, sino que es el mismo nombre. Entonces para mí es como extender ese núcleo, esa idea del *Llamado de la especie* de manera más proliferante en el resto de los libros. Es una especie de señalamiento irónico respecto de esa gran institución literaria que es el personaje. » Voir l'entretien en annexe.

consonnes – avec Sela et Lesa. Dans *El llamado*, c’est une proximité phonique que l’on peut souligner entre les prénoms de Silvia, Estela et Isabel, avec la permanence de la voyelle [a] et des consonnes sifflante et liquide. L’onomastique est donc conçue par Chejfec comme un outil d’expérimentation supplémentaire pour dérégler la traditionnelle « grammaire des personnages », comme il le déclare dans un entretien récent :

Como sabemos, el nombre muchas veces es un atributo esencial de los personajes; de ahí mi gusto por tratar de eludir a veces los nombres, o en el caso de *El llamado de la especie*, de desestabilizar esa gramática de personajes cambiando la identidad, pero en realidad, cambiando el nombre.²⁰

Outre le refus d’un régime onomastique de type naturaliste, l’enjeu est donc pour Chejfec de troubler la référentialité, en attribuant des noms réduits *a minima*, en donnant le même nom à des protagonistes différents ou bien, à l’inverse, en faisant varier le nom d’un même personnage. Ces caractéristiques onomastiques participent d’une représentation fluide de l’identité, comme d’un élément qui transite entre les personnages, les relie ou les dédouble, mais également comme un attribut précaire dont les sujets peuvent se voir dépossédés ou aliénés.

2. Inconstance des identités

C’est sans doute dans *Los planetas* que Sergio Chejfec joue le plus avec l’idée de l’identité comme une propriété éminemment labile et diffuse. On lit ainsi, au début du troisième chapitre, qui succède immédiatement à l’histoire des *formoseños*, une glose sur les intermittences de l’identité :

“[H]ay pocas cosas tan imprecisas como la identidad, tanto en su hondura como en su extensión, y por lo tanto resulta indiferente preguntarse por su rango. Yo ahora estoy aquí, pero de inmediato dejo de estar, soy otro, o simplemente soy *menos*. Imaginemos el agotamiento de alguien queriendo ser él mismo todo el tiempo. M me enseñó a reconocer estas intermitencias a través de las cuales nuestra identidad aparece, se torna categórica, irradia energía y después remite durante una espera aletargada de quién sabe cuánto tiempo. En apenas cinco minutos somos capaces de oscilar entre una infinitud de formas, desde la plenitud pasando por la saturación hasta el vacío. Y también es cierto que ignoramos *cuándo* somos; eso lo advierten los otros, quienes nos rodean, en cierto

²⁰ Liesbeth FRANÇOIS, « “Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando.” Una conversación con Sergio Chejfec », art. cit.

momento al ver aparecer nuestras señales. La identidad es gradual, y por añadidura, como no precisa manifestarse, se muestra de manera intermitente, igual que muchos astros cuya luz titilante indica los latidos de su ser. (*Los planetas*, p. 123)

L'identité est ainsi traitée de façon métaphorique comme une substance à la forme variable et qui posséderait une étendue (« extensión ») autant qu'une profondeur (« hondura »), une énergie propre (« irradia energía ») et des phases de rémission (« y después remite »). C'est ensuite par le biais de la comparaison avec la lumière vacillante d'un astre – image constante dans le roman – qu'est décrite la discontinuité identitaire du sujet dans la durée. Ce « M » dont il est question pourrait être aussi celui de Macedonio, tant la forme du traité métaphysique de l'extrait cité – à travers la première personne du pluriel universalisante et le présent de vérité générale – et le trait d'humour (« Imaginemos el agotamiento... ») rappellent la prose de celui dont le « Prólogo a mi persona de autor » commence par ces mots : « trabajo artísticamente [la no-muerte] por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo. »²¹ La métaphore des battements du cœur qui conclut l'extrait de *Los planetas* réapparaît à la fin du roman pour exprimer l'idée, somme toute proche, des intermittences de la conscience, qu'il relie à la question de l'identité vacillante :

Creí oscilar de manera más rápida, fluctuar entre la plenitud y el vacío; dejaba de ser y volvía a ser, rápido como un corazón. Muchas veces con M habíamos hablado sobre esto: el ser, la identidad, la verdad se muestran y prevalecen con intermitencia, jamás son permanentes ni constantes. (p. 270)

Au-delà de *Los planetas*, c'est en fait dans la quasi totalité de l'œuvre que court ce motif de l'identité comprise non comme quelque chose de fixe, d'ancré de façon définitive chez les individus, mais bien comme une variable dont les manifestations ont des différences de degré et non de nature (« la identidad es gradual »), et surtout comme une propriété fluide, susceptible de passer d'un sujet à l'autre et ainsi de les apparier, mais aussi de se perdre.

Identiques à autrui : réversibilités des rôles

Gilles Deleuze a insisté sur la fréquence chez Kafka des personnages qui fonctionnent par séries, par trios mais aussi par doubles, surtout dans *Le Château* : Sortini et Sordini, les

²¹ Macedonio FERNÁNDEZ, *Museo de la novela de la Eterna*, (Edición crítica : coord. Ana María Camblong & Adolfo de Obieta), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1993, p. 32.

deux aubergistes, Olga et Amalia, etc.²² Le jeu entre le même et l'autre est un point commun de plus entre Chejfec et Kafka. En plus de recourir à des êtres quasi anonymes et volontairement tronqués, inachevés – « representados de manera fragmentaria y parcial » dans *Los incompletos*, comme le formule l'auteur lui-même²³ –, Chejfec fait du dédoublement, de la réversibilité ou de la continuité identitaire entre deux personnages un motif saillant dans la plupart de ses textes. C'est ce qu'illustre par exemple l'épisode déjà analysé de *Los planetas* où les personnages de S et M décident d'échanger leurs identités sans que rien ne s'en trouve bouleversé dans leur environnement familial (p. 52-67). L'identité est une fois de plus décrite comme une forme fluide et insaisissable, qui va et vient entre les deux protagonistes, et se voit à nouveau associée à l'image des battements du cœur :

La identidad, según sabían, una de las cosas más difíciles de descubrir, obedecer, preservar y comprender, latía dentro de cada uno de manera errática, iba de un cuerpo a otro, confundida entre nombres, recuerdos y creencias, combinación que la misma amistad no había hecho más que estimular. Eran equivalentes. (*Los planetas*, p. 58-59)

Une autre variante du motif du double spécifique à *Los planetas* est celui de la gémellité : il n'y a pas seulement entre S et M une étroite relation d'amitié fraternelle mais surtout un rapport particulier d'attraction qui les unit, à la manière de deux astres :

« Así, el movimiento aparente de aquello que está en el cielo y que de manera genérica llamamos estrellas se convirtió, por obra de la casualidad, en clave y emblema de nuestro vínculo: (...) siempre habría una influencia recíproca » (p. 130)

À ce titre, le duo de *Los planetas* n'est pas sans faire penser à celui de Jean et Paul dans *Les Météores*, de Michel Tournier. On se souviendra que dans *Le Banquet* de Platon, le discours d'Aristophane présente les hommes et les femmes comme des symboles, c'est-à-dire des moitiés d'hommes, appelés à retrouver sur terre leur autre moitié. L'imaginaire gémellaire par lequel se trouvent définis S et M apparaît comme une version désérotisée de cette théorie aristophanesque, puisque, comme on l'a vu, plusieurs images de l'objet incomplet et de la moitié manquante sont repérables au fil du texte – p. 46 : « como si de M hubiera

²² Gilles DELEUZE, « Chapitre 6 : Prolifération des séries » *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 97. Voir aussi Florence BANCAUD, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, op. cit., p. 205.

²³ Cité par Martín DE AMBROSIO, « El argentino reticente », *Radar Libros*, Página/12, 12 septembre 2004 [en ligne]. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1224-2004-09-18.html>. Consulté en mai 2017.

quedado en mí sólo una mitad » ; puis l'image du cendrier brisé en deux dont manque une moitié (p. 241).

C'est donc de façon générale un effacement des frontières de l'identité individuelle que postule Chejfec : à la manière de la porosité de la peau des protagonistes de *Los planetas* (p. 112), une porosité des êtres, qui autorise dès lors à imaginer des identités circulantes ou partagées, des formes d'ubiquité :

Así como Félix hubiera podido ser otro, una persona desconocida, también yo habría podido serlo; y no llegaba a esta sospecha o conclusión por una crisis, digamos, de mi subjetividad, sino por el hecho de considerar mis acciones posibles de ser realizadas por otros, sin mayor diferencia respecto de sus motivaciones y resultados. Pocas veces me había invadido la certeza de ser alguien indistinto, o en todo caso alguien cuyas experiencias resultaban tan poco individuales. (*Los incompletos*, p. 107)

On trouve aussi plusieurs formations de doubles identitaires dans *El llamado de la especie*. D'après la narratrice, derrière la figure de Silvia se trouve celle d'Estela (« Silvia aparecía como un manchón (...), debajo estaba Estela », p. 43), personnage lié au dédoublement par l'image du miroir : « todo, como en un solo espejo, me la devolvía. » (p. 42) Au fur et à mesure de la lecture, il se révèle de plus en plus ardu de distinguer entre Silvia et Estela ainsi qu'Isabel, dernière apparue dans la narration, mais définie comme une extension de la seconde : « Isabel era la continuación de Estela » (p. 75). Chejfec établit ainsi une sorte de *continuum* entre ses personnages, définis par des caractéristiques semblables à différents moments du texte, qui induisent une certaine confusion chez le lecteur : la transparence du corps concerne autant Isabel (p. 68) qu'une femme anonyme à la fin du livre (p. 135) ; l'idée du partenaire comme un étranger est évoquée autant au sujet de Julio, le mari d'Estela (« aunque hablara, siempre permanecía ajeno », p. 16), que de Mauricio, le mari d'Isabel (« [Isabel] se dejaba invadir por la idea de que era un absoluto desconocido », p. 66). Les similitudes de ce genre sont telles dans *El llamado* qu'il semble parfois que seuls les noms des personnages diffèrent, au sein d'une même trame narrative minimaliste qui se répèterait plusieurs fois, à quelques variantes près. L'impression est celle, théâtrale, d'une scène dramatique rejouée par des acteurs différents, d'un échange des rôles, comme cela est décrit explicitement dans le chapitre « En la superficie » : « Después de un ciclo de charla cambiaban los papeles, uno descansaba y el otro orbitaba. » (p. 34) Il en va de même dans *Cinco*, où la confusion est possible entre le protagoniste anonyme et le

personnage de María, du fait du parallélisme entre les deux phrases qui entament la description de leurs enfances respectives, à plusieurs chapitres d'écart : « Nació en un barrio oscuro, sobre una calle inclinada. » (p. 58) / « Nació en una ciudad portuaria, sobre una calle inclinada. » (p. 79)

La métaphore du théâtre est réinvestie par Sergio Chejfec bien des années plus tard, dans *La experiencia dramática*, afin d'exprimer la porosité des frontières entre les êtres et la possibilité d'une sortie de soi par un emprunt de l'identité étrangère. Le personnage de Rose voit ainsi dans l'art dramatique le moyen d'être « hablada por otros, o sea prestar el cuerpo y la voz para propinar palabras o acciones que no necesariamente la pertenecen » (*La experiencia dramática*, p. 36). C'est un semblable goût pour le travestissement qui caractérise María dans *Cinco* : « una de las formas de aparición preferidas de María era hacerse pasar por otra persona » (p. 78). L'idée de la permutation des rôles est présente également dans la nouvelle « Vecino invisible » (*Modo linterna*), où il est question d'un don d'invisibilité que les deux voisins du narrateur endossent alternativement, comme une sorte de corvée quotidienne. C'est encore à une autre formation double et à une possible transmigration de l'identité d'un individu à l'autre que le lecteur assiste dans *Los incompletos* avec les personnages de Félix et Masha. Tour à tour, l'un des deux protagonistes est caractérisé comme une extension de l'autre :

esa mañana Masha se vio a sí misma como derivación de Félix, cuando hasta ese momento pensaba que ocurría lo contrario. (p. 113)

En este punto de sus argumentos, Masha comprende que Félix no puede ser más que una derivación suya. (p. 161)

Cette idée d'autrui comme le fruit d'une fabrication mutuelle se retrouve également dans *Los planetas* lors de l'épisode de l'échange : « Miguel y Sergio no hicieron otra cosa que crearse a sí mismos. » (p. 59) La réversibilité des identités affecte par ailleurs le couple formé dans *Cinco* par le héros et María, puisque la relation entre possesseur et possédé, maître et esclave, semble constamment permutable :

no era puritano, pero antes de poseerla ella significaba un misterio entero, después fue un misterio fragmentario, imposible de unir y descubrir completo. Poseer, por otra parte, también resultaba una palabra ambigua: él era el poseído, ella su dueña, ambos esclavos (*Cinco*, p. 72)

Si la représentation d'un moi impermanent, dont l'identité connaîtrait des interruptions, n'est pas sans faire écho une nouvelle fois au personnage beckettien de Molloy²⁴, la réversibilité des identités, quant à elle, est une idée narrative que Borges n'a pas cessé de mettre à profit dans toute son œuvre, notamment avec les doubles criminel/justicier ou traître/héros, comme Astérion-Thésée, Jésus-Judas, Emma Zunz victime-Emma Zunz coupable²⁵.

Le thème du double, *topos* par excellence de la littérature fantastique dès ses origines européennes – avec par exemple « Die Doppelgänger » d'Hoffmann ou « William Wilson » de Poe – mais également dans sa version *rioplatense* – de « Su ausencia » de Quiroga à « Lejana » de Cortázar – est ici réinvesti par Chejfec, non plus seulement pour pointer la dualité interne au sujet moderne détectée par Freud²⁶ mais aussi pour questionner le statut du personnage romanesque, le mettre à distance du lecteur, et figurer narrativement une conception de l'identité comme un objet en perpétuel mouvement.

Effacements identitaires

Mais si l'identité chez Chejfec est pensée comme une propriété mobile, elle est aussi fondamentalement précaire. Au motif du dédoublement de l'identité fait en effet concurrence dans toute son œuvre celui de sa déperdition. Dans *Los incompletos*, c'est via l'image constante de la dilution jusqu'à la transparence qu'est signifiée la perte identitaire de Félix du fait de son errance et de son éloignement du pays natal (« Félix tiende a diluir

²⁴ « Molloy s'applique à être Molloy, mais n'est pas une personnalité ni complète ni étanche ni permanente. S'il oublie un matin chez Lousse qu'il a besoin de béquilles, imperturbable, il explique : "c'est qu'on ne se rappelle pas tout de suite qui on est, au réveil." Il est intermittent. » Jean-Jacques MAYOUX, « "Molloy" : un événement littéraire. Une œuvre », art. cit., p. 246.

²⁵ « Les contes de Borges reposent fréquemment sur une réversibilité des identités qui confond le coupable et la victime, le criminel et le détective (...). C'est tout le sens du récit « Thème du traître et du héros » et de bien d'autres : dans « La demeure d'Astérion », Borges donne la parole, comme on le comprend à la fin, au Minotaure ; dans « Aben Hakam el Bokhari mort dans son labyrinthe », l'histoire policière racontée en dissimule une autre, dans laquelle la victime est le coupable ; Tadeo Isidoro Cruz est un criminel qui devient soldat et, devenu soldat, il sauve un criminel ; Emma Zunz est à la fois victime et coupable, puisqu'elle tue le meurtrier de son père, mais en choisissant volontairement de devenir victime. » Laurent DEMANZE, *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senegas*, Paris, José Corti, 2015, p. 49-50.

²⁶ Freud énonce ainsi, parmi les plus saillants des motifs producteurs d'inquiétante étrangeté, le « motif du double dans toutes ses gradations et spécifications », et notamment « l'identification à une autre personne, de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi ». Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 236.

sus rasgos », p. 11 ; « Como los colores patrios, el blanco y un celeste proveniente de la acuarela, el país tendía a la transparencia », p. 102 ; « se diluía la importancia de su propio origen », p. 175).

C'est dans *Los planetas* que cette idée d'une identité en danger, sur le point de se perdre, est la plus saillante. Il s'agit tout d'abord de l'identité et du souvenir de M et des disparus de façon générale, menacés d'un effacement définitif, y compris dans la mémoire des survivants, du fait de l'absence de leurs nom dans les listes publiées : « no es que fuera preciso verlo en un índice para verificar su paso por la vida, pero ello habría expandido el espesor de su recuerdo; nadie ha vuelto a escribir su nombre ni nadie lo ha leído. » (p. 46) Mais c'est également de l'identité juive des jeunes protagonistes dont il est question dans *Los planetas* : une identité qui, à la croisée des domaines religieux, culturel et linguistique, est en passe de s'estomper peu à peu, du fait de la perte des coutumes et des rites dans la famille, de la condition diasporique et de l'adaptation aux mœurs argentines. C'est bien cette menace d'une dissipation identitaire qui préoccupe M au début du roman lorsque, voyant passer de jeunes Juifs orthodoxes, il s'interroge sur ce qui fait encore la judéité de deux jeunes gens comme S et M, qui semblent ne pas pratiquer le judaïsme de façon régulière ni parler couramment le yiddish. L'identité des Juifs orthodoxes apparaît à M comme authentique et légitime, en ce qu'elle s'inscrit dans le temps cyclique de la tradition religieuse ; par contraste, leur propre identité de Juifs exilés de seconde génération, en partie déculturés et sans doute peu intégrés à la communauté, lui semble plus ténue et fragmentaire :

“No quiero decir que ellos sean más judíos que otros menos religiosos”, continuó M, “sino que su condición llega hasta hoy con atributos que también hablan de una verdad, y no de una restricción, como en nuestro caso. Nuestra naturaleza está marcada por el abandono, la ausencia, los restos de una plenitud poco a poco más remota y algo exótica: la lengua idisch, las fiestas religiosas, las danzas, la comida; en cambio ellos con cada paso señalan una confirmación (...). Su vida encuentra en la repetición una virtud, volviéndose perduración.” (p. 49-50)

Ce thème de l'effacement de l'identité juive en Argentine réapparaît à la fin du roman, lorsque S fait part de son impression, partagée par M lorsque tous deux sont à la synagogue, d'appartenir aux derniers représentants d'une certaine persistance rituelle judaïque :

La gente rezaba y la mayoría charlaba, como sucede desde que existen las sinagogas, y con M nos sentíamos representantes finales no de una cultura – ya que en definitiva todo el mundo es último todo el tiempo y todas están siempre a punto de deshacerse –, sino de un *tiempo* en disolución, con demasiadas dudas para el entusiasmo o la renuncia. (p. 270-271)

C'est enfin l'identité de S qui se trouve menacée elle aussi lorsque ce dernier décide de prendre le nom de M (p. 256-268), dans ce que l'on peut entendre comme une volonté de s'effacer derrière l'identité de l'autre disparu. L'impossible deuil de S, du fait du régime d'incertitude instauré par la disparition de M, favoriserait un état de mélancolie qui, au sens de Freud, se distingue de l'état de deuil en ce qu'il s'accompagne d'une « diminution extraordinaire du sentiment d'estime du moi », au point de mener possiblement le sujet à une négation de lui-même²⁷. Le changement du nom de S pour celui de M, s'il est certes un hommage rendu au disparu et, d'après le narrateur, la restauration d'une harmonie, le rétablissement d'un équilibre (« un equilibrio que debía restablecerse », p. 268), peut être aussi compris comme un geste, symboliquement suicidaire, de destruction de sa propre identité, comme si le retour de l'*alter ego* disparu – en réalité seulement de son nom – ne pouvait se faire qu'au prix de la disparition de soi.

Étrangers à eux-mêmes : aliénations

Plutôt que d'une perte ou d'un effacement progressif, c'est d'une dépossession brutale dont il est question dans *Boca de lobo*, par le moyen d'une aliénation à la fois corporelle et identitaire et dont les deux facteurs sont le travail à l'usine d'une part, et l'emprise du narrateur d'autre part. Comme l'affirme Beatriz Sarlo, le roman est un ensemble de variations autour de la notion d'aliénation, à partir de lectures des premiers écrits de Karl Marx. Selon la formule de Sarlo, Delia ainsi que les autres ouvriers de l'usine se voient

²⁷ « Le mélancolique présente encore un trait qui est absent dans le deuil, à savoir une diminution extraordinaire de son sentiment d'estime du moi, un immense appauvrissement du moi. Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même. Le malade nous dépeint son moi comme sans valeur, incapable de quoi que ce soit et moralement condamnable ; il se fait des reproches, s'injurie et s'attend à être jeté dehors et puni. » Sigmund FREUD, « Deuil et Mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », *Sociétés*, vol. 86, n° 4, 2004, p. 7-19 [en ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>

« éloignés de leur moi propre », privés de leur utilité par les machines²⁸ et dépossédés de leur identité par les cadences de travail, par l'incessante répétition des gestes qui les machinisent et par le rapport exclusivement quantitatif au monde que leur impose leur condition²⁹. Chejfec décrit des êtres privés d'autre volonté autonome que celle, en réalité imposée mais intériorisée, d'accomplir leur tâche à l'usine. Cette aliénation par le travail se traduit chez Delia par une forme d'indifférence au monde, un « abandon » :

Es cierto que antes me referí a cosas parecidas llamándolas aproximadamente la “disposición proletaria” de Delia. Pero ante el paisaje natural, las enormes extensiones de campo, la topografía o los cambios de clima, su sensibilidad no se expresaba solamente como distancia o indiferencia, tal cual ocurría en relación con el resto de las cosas, sino más bien, como recién dije, a través de aquel desapego sordo, un abandono... (*Boca de lobo*, p. 143-144)

N'oublions pas cependant que tout le discours de *Boca de lobo* est organisé par un narrateur qui est étranger à ce monde ouvrier et ne cesse d'en essentialiser les membres. Comme le souligne Maximiliano Sánchez dans son article « Ecos de Marx en *Boca de lobo* », le narrateur et protagoniste aliène Delia en ceci qu'il la définit précisément par ce qui lui ôte son identité, à savoir son statut d'ouvrière.³⁰ Ce recouvrement total de l'identité par la condition prolétaire ne va pas sans une aliénation corporelle, puisque le travail fait de son corps la pièce d'une macro-machine industrielle (« Delia se hacía protagonista de ese engranaje (...) que es el de la industria »). Mais Delia n'est pas rendue étrangère à elle-même – rendre étranger : c'est le sens du verbe latin *alienare* – uniquement par le fait de cette condition sociale : elle est aussi la proie du narrateur, qui semble d'abord s'éprendre de la jeune femme, mais qui n'a plus ensuite pour autre souhait que de lui faire un enfant, dans le but d'affirmer sa propre identité et de la faire perdurer sur une nouvelle génération.

²⁸ « La máquina consumía varias cosas, aparte de la labor de los obreros, decía Delia. Energía, materia prima, tiempo, trabajo, etcétera. » (*Boca de lobo*, p. 62)

²⁹ « Desde un punto de vista teórico, Chejfec da vueltas alrededor de la noción de alienación. Su novela sostiene la idea marxista de que el trabajo fabril, en el capitalismo, excluye al obrero del producto de su trabajo y convierte sus percepciones en una captación cuantitativa y abstracta del mundo. (...) [E]sos hombres y mujeres están como alejados de su propio yo, enajenados de toda voluntad que no sea cumplir con su trabajo. » Beatriz SARLO, « El amargo corazón del mundo », *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 399.

³⁰ « Si se presta atención a la noción marxista de alienación, claramente se ve que el protagonista define a Delia precisamente en virtud de aquello que –según el esquema marxista– le quita la identidad: su trabajo de obrera. » Maximiliano SÁNCHEZ, « Ecos de Marx en *Boca de lobo* », in Dianna NIEBYLSKI, *Sergio Chejfec. Trayectorias de una escritura, op. cit.*, p. 193.

Le corps de Delia est ainsi pensé comme le simple medium d'une régénération du moi narrateur. À l'inverse de la configuration de *Los planetas*, c'est cette fois l'affirmation de soi qui passe par la négation de l'autre. Il s'agit pour le narrateur de triompher tout à la fois de la conscience et du corps de Delia, afin d'affirmer son identité (« señalarme ») dans la durée, c'est-à-dire d'assurer sa « lignée » (« asegurar su estirpe ») :

mi única salvación era Delia. Yo me iba a perder en el tiempo, o sea el olvido, quedaría extraviado y nada (...) sería lo bastante firme como para señalarme. Me pareció que la única verificación derivaría de Delia, o sea de mi intervención sobre ella, arrollando su voluntad y por supuesto su cuerpo. Era el hijo lo que buscaba; el animal salvaje bramaba por asegurar su estirpe. (p. 108)

La violence extrême du récit de l'acte sexuel par ce même homme traduit sa volonté de nier l'intégrité physique de Delia :

La aferraba con la intención de atravesarla, de deshacerla entre mis manos. (...) Este aliento [de Delia], no sé por qué, adquiriría su naturaleza más plena cuanto más negado – en el sentido de sojuzgado, atropellado y sometido– estuviera el cuerpo. (p. 109)

Or la négation de l'intégrité du corps de Delia induit celle de son identité, que le narrateur dit devoir « définir » en y laissant sa marque définitive : « Ella era un ser indeciso, en gran medida insustancial, frente al cual yo precisaba definir su identidad. » (p. 111) L'aliénation, dès lors, sera aussi pour elle celle de la maternité : « desde entonces habría dos personas: Delia por un lado y la madre por otro » (p. 59).

Ajoutons quelques mots sur *Los planetas*, où la représentation en filigrane de la dictature est aussi celle d'une puissance aliénante. À travers ce roman-phare, Chejfec ne se contente pas de proposer une alternative strictement *générique* au récit testimonial sur la politique répressive de la dictature argentine, par l'insertion dans son roman de séquences proches du genre fantastique, ou en tout cas explicitement fictionnelles. En effet, l'un des mérites majeurs de *Los planetas* est aussi de donner à lire l'expérience de la dictature non plus depuis la clandestinité des organisations de lutte armée ou depuis le trauma de la détention et de la torture, comme c'est le cas de la plupart des *testimonios*, mais bien depuis la société civile³¹. Si le projet romanesque de Chejfec est de mêler au récit de l'histoire

³¹ *Los planetas* s'apparente sur ce point à plusieurs autres romans contemporains ou plus récents, tels que *Historia del llanto* d'Alan Pauls (2007), où le point de vue oblique est surtout celui d'un enfant. Rappelons

politique argentine d'autres types de récits de genres variés, il consiste aussi à offrir un point de vue oblique sur la militarisation de la société argentine et ses multiples conséquences : en l'occurrence le point de vue du quidam, de l'homme de la rue, qui n'a pas de relation familiale directe ni indirecte avec le militantisme ni avec le corps militaire – qui a juste entretenu, dans le cas du personnage de S, une relation d'amitié avec un disparu – et qui est simplement attentif à ce qui change dans son univers quotidien. L'idée est ainsi de traiter du *Proceso* par la voie détournée de la quotidienneté et non des grands faits marquants. C'est bien là le sens du récit de la nuit du 20 juin 1973, pendant laquelle S et M n'assistent pas au retour de Perón à Ezeiza et ne perçoivent donc du massacre que ses épiphénomènes – le silence dans Buenos Aires –, ce qui fait d'eux les témoins lointains de la catastrophe, dont ils n'ont rien vu directement :

Lo que se respiraba era una catástrofe sin señales (algo bien argentino, por el empeño general en ocultar las marcas, disimular los hechos y desviar la mirada). (p. 220)

L'histoire politique n'apparaît en effet dans le roman que sous la forme de signes épars et relativement minimes mais malgré tout terrifiants – ces signes qu'il s'agit précisément pour les militaires de laisser filtrer au sein de la société civile afin d'y installer la paranoïa et y assurer la discipline.

Mais alors en quoi consistent ces signes ? Quelle vision de la dictature nous transmet *Los planetas* depuis cet angle de la quotidienneté ? Pour revenir à la question qui nous occupe ici, c'est une image de la répression comme processus de fragmentation et d'aliénation du corps social qui transparait avant tout dans le roman. On retiendra ici trois scènes particulièrement signifiantes. La première, et c'est l'image majeure sur laquelle s'ouvre le roman, est celle d'une explosion dans un centre de détention, et de corps déchiquetés (« restos humanos esparcidos por una extensa superficie », p. 14). La seconde

que le sous-titre que le romancier donne à ce livre est « Un testimonio », troublant ainsi l'inscription générique, puisque le texte ne « respecte » en rien les codes du récit testimonial de la dictature (narration à la troisième personne, personnage non impliqué directement dans la lutte ou la répression, mélange de faits historiques et de fiction, etc.) *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro (2002) et *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela (2012) reprennent aussi, sur le mode de l'enquête rétrospective, cette idée du témoin indirect. Ajoutons que cette approche en filigrane de la dictature était déjà présente plus tôt chez Saer. Si l'approche est assez directe dans *Glosa*, avec les récits du suicide de Ángel Leto et de la disparition des personnages de Gato Garay et Elisa, personnages de *Nadie nada nunca*, elle est plus oblique dans *La Pesquisa*, où les assassinats en série peuvent être lus comme une références aux crimes commis par le régime dictatorial.

image subséquente est celle du fragment de corps : il s'agit de la scène où M découvre sur les voies de chemin de fer un œil humain, qui figure précisément l'absence du reste du corps de la victime, la totalité manquante :

Un ojo clama en silencio por los agregados : el párpado, las pestañas, las cejas, incluso el resto de la cara (una cara, a su vez, reclamaría la cabeza, la cabeza el cuerpo, el cuerpo la vida, etcétera ; siempre algo, en este momento, está incompleto). (p. 80)

Enfin, la troisième scène montre un autre organe, cette fois bien vivant, mais lui aussi décrit comme un simple fragment. Il s'agit d'une anecdote que raconte S à la première personne : peu de temps après l'enlèvement de M, non loin d'une base militaire, S est sur le point de traverser une avenue quand il voit sortir de la fenêtre d'une voiture passant à sa hauteur une main qui tente de le brûler avec une cigarette (« de una ventanilla sale una mano sosteniendo un cigarrillo, buscando quemarme. », p. 48). L'emploi par synecdoque de la main comme sujet de l'action, emploi que l'on trouve à deux reprises dans le paragraphe, souligne l'aspect fragmentaire et déshumanisé de la vision : la main semble s'être autonomisée, elle agit de façon indépendante. La scène fait entrevoir aussi une forme d'automatisation, puisque le geste d'infliger une blessure par la cigarette est décrit comme un réflexe, une action devenue machinale pour son auteur : « Esa mano tenía la costumbre de quemar, y las más diversas oportunidades le resultaban propicias para ejercer su hábito » (p. 49).

Avec l'image liminaire du morcellement des corps par l'explosion, puis celle de l'œil mort du corps opprimé et enfin celle de la main criminelle du bourreau – tous deux fragments devenus indépendants des corps auxquels ils appartiennent –, c'est à une désastreuse fragmentation du corps social que Chejfec associe la dictature. À partir de ces trois scènes dispersées dans le texte, Chejfec fait comprendre au lecteur que l'unité nationale a volé en morceaux, et que l'installation du régime dictatorial a aliéné les individus. D'une part, le dissident, bien-sûr, qui par la détention se trouve mis hors d'état de nuire mais aussi de penser : on le sait, l'expérience de l'isolement extrême et de la torture ont pour but, plus que d'obtenir des informations, de déshumaniser l'individu³². C'est bien vers cet

³² Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

anéantissement de l'identité et cette exclusion forcée de l'humanité que fait signe l'image de l'œil, à la fois « solitario » et « suelto », devenu simple chose et non plus partie d'un être (« La soledad del ojo solitario no permite que sea un ojo (...); es un ojo suelto, una cosa diferente. », p. 80). L'opprimeur, d'autre part, est également aliéné puisqu'il n'est plus qu'une main sans visage qui exécute, une main aveugle et irresponsable qui torture. Le tortionnaire, mettant en suspens sa responsabilité et son jugement³³, s'aliène lui aussi, dans la mesure où il permet sciemment que l'appareil répressif agisse à travers lui, par lui, littéralement *par sa main*.

La dictature argentine est ainsi représentée dans *Los planetas* comme un ordre à la fois visible et invisible. On n'assistera pas, à travers les yeux des divers narrateurs, à quelque enlèvement, à quelque séance de torture ni d'exécution que ce soit. Pourtant, la répression se laisse entrevoir par des signes ténus : ce sont des éléments tantôt *mis à distance* – la nouvelle de l'explosion par quelques lignes dans le journal –, tantôt *en creux* – la disparition de M par son absence pure et simple – ou bien encore isolés, *fragmentaires* – l'œil sans corps, la main du militaire. Outre ce régime de visibilité ambigu, la dictature est décrite comme un processus qui fait exploser le corps social, aliène les individus et réifie les corps, les rendant objets ou instruments de la violence répressive. Par la détention et la disparition forcée, le système dictatorial dissocie les corps et les identités des victimes, mais il produit aussi l'aliénation des responsables, qui déclinent toute responsabilité morale en ne se pensant que comme les rouages d'une machinerie répressive, machinerie par ailleurs nécessaire à la conservation de l'ordre – et dans laquelle le geste de la blessure et de la mise à mort devient peu à peu *machinal*³⁴.

³³ On fait allusion par cette formule au titre de l'ouvrage de Hannah ARENDT, *Responsabilité et Jugement*, Paris, Payot, 2005. À partir de ses observations sur la banalité du mal consignées dans *Eichmann à Jérusalem*, la philosophe revient dans *Responsabilité et Jugement* sur la question de la responsabilité individuelle en contexte de régime dictatorial.

³⁴ C'est d'ailleurs le sens imposé par la notion de « devoir d'obéissance », qu'institue la « Ley de Obediencia debida » promulguée par le gouvernement de Raúl Alfonsín le 4 juin 1987, et qui déresponsabilise la plupart des postes subalternes au sein des forces armées, de sécurité, policières et pénitentiaires.

Animalités

Dans ce tourbillon des identités que Chejfec met en mouvement, et dans lequel les noms s'inversent ou s'effacent, les individus se retrouvent chosifiés ou machinisés, mais aussi parfois animalisés. Arrêtons-nous un instant sur ce qui constitue sans doute l'une des scènes les plus étranges de *Los planetas*, qui pourtant n'en manque pas. Alors que S, M et son père parcourent toujours les quartiers du *Conurbano* à la recherche de la voiture volée, ils voient dans une rue une voiture grise dont le coffre vient de s'ouvrir. Lorsqu'ils s'approchent de la voiture, ils remarquent avec horreur que le coffre est rempli de rats (« encontraron un enjambre de ratas que luchaban por salir de su apretujamiento », p. 202). Un homme derrière eux les supplie impérieusement de refermer le coffre. Au moment où S, M et son père se retournent vers lui, ils découvrent que son visage est celui d'un rat :

Dicho en su sentido más literal, el hombre tenía cara de rata. Sus rasgos no eran aproximativos, no tenía un aire común –como cuando se dice “tiene cara de pato, tiene cara de mono”–, sino que cada detalle de su cara se conjugaba con el todo para componer otro rostro, el de las ratas. En otra circunstancia nada los hubiera asombrado, e incluso quizá tampoco lo habrían advertido; pero allí, con el auto hecho un hervidero, esta cara no sólo convalidaba la aparición sino que también le daba un sentido enigmático y amenazador. “Cierren la tapa. No puedo ver ratas”, imploraba. (*Los planetas*, p. 202-203)

Ce n'est plus cette fois à un personnage dédoublé qu'a affaire le lecteur mais à un être véritablement hybride, un homme au visage de rat : le devenir autre ne passe pas ici par la réversibilité ou l'aliénation mais, selon l'expression de Deleuze, par un « devenir animal »³⁵. La référence au genre merveilleux, où se retrouvent volontiers ce type d'hybridités entre l'humain et l'animal, est explicite dans le discours du narrateur :

al girar el cuello y mirar hacia atrás recordaron la parte fabulosa de los cuentos de infancia, donde los animales tienen atributos humanos –ropa, lenguaje, sentimientos–, o al revés, donde las personas muestran rasgos animales. (p. 202)

C'est là une marque d'inscription générique, parmi d'autres, par laquelle le texte nous renseigne sur lui-même. L'image de la meute de rats peut évoquer la légende du joueur de flûte de Hamelin, transcrite par les frères Grimm. Toutefois, l'insertion de l'in vraisemblable homme-rat au beau milieu d'un contexte spatio-temporel tout à fait quotidien engage le

³⁵ Voir Gilles DELEUZE, « 1730 –Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p.284-380.

lecteur sur la voie du genre fantastique plutôt que du merveilleux. On laissera de côté l'imaginaire mythologique de l'hybride – le Minotaure en premier lieu – : la forte prégnance de la culture juive dans le roman et le type d'animal choisi par Chejfec nous orientent à nouveau vers une possible intertextualité kafkaïenne diffuse³⁶. Si le bestiaire de l'œuvre de Chejfec est plus réduit que celui de Kafka, le motif de l'animalité y est tout de même très présent, qui figure une autre des formes de l'étrangèreté à soi.

L'expérience de l'animalité sur le visage d'autrui, d'abord, revient avec insistance chez Chejfec : outre l'épisode de l'homme-rat, c'est le spectacle du visage de Mirta del Soto, l'employée de l'administration qui doit se charger du changement de nom de S, qui fera dire à ce dernier que « La cara de la gente es algo animal » (p. 259) ; le visage de Delia conserve, d'après le narrateur de *Boca de lobo*, les traces d'une animalité ancienne et indomptée : « al pertenecer a algo medianamente convencional como lo puede parecer un rostro, [las cejas hirsutas] eran la marca de un pasado indómito, o más bien salvaje » (p. 26). Comment comprendre cette proximité du visage humain avec celui de l'animal chez Chejfec ? Sans doute faut-il voir en premier lieu dans ce motif l'expression de la fraction toujours inconnaissable d'autrui, sa part d'altérité inexpugnable – puisque le regard animal face à soi représente précisément le regard du « tout autre », selon l'expression de Derrida³⁷. Mais la perception de l'aspect animal du visage de l'autre est surtout chez Chejfec reconnaissance de l'animalité commune qui lie le moi à autrui : c'est l'acte par lequel le sujet se reconnaît comme membre de l'espèce. Ce mot ne va cesser de revenir dans les romans, toujours pour caractériser une communauté d'affects qui subsume les individualités et n'est pas toujours conscientisée. La notion d'espèce est présente dès le titre

³⁶ Il nous est dit que le visage de l'homme est le résultat d'une mystérieuse transformation (« Ahora observaban a un hombre cuyo rostro se había transformado. (...) este cambio se relacionaba con la sorpresa, el misterio o la magia. »), qui évoque celle de *La Métamorphose*, où le personnage prend aussi les traits d'un animal parasite et nuisible. Dans la nouvelle « Joséphine la chanteuse, ou le Peuple des souris », Kafka imaginait un peuple grouillant dans l'ombre qui adule Joséphine, une chanteuse qui ne chante pas mais siffle. Le narrateur du *Terrier* semble quant à lui être une forme d'hybride, puisqu'il est parfois question de ses griffes et ses pattes – sans que l'on sache pour autant de quel animal il s'agit – et ailleurs dans le texte de son visage et de sa barbe.

³⁷ Dans sa conférence intitulée « L'animal que donc je suis (à suivre) », Jacques Derrida s'attache à réfléchir sur l'animal à partir d'une scène de trouble obsédante, le « théâtre insensé du tout autre qu'ils appellent "animal" et par exemple "chat". Oui, du tout autre, plus autre que tout autre et qu'ils appellent un animal, par exemple un chat, quand celui-ci me regarde nu (...). » Jacques DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 28-29.

dans *El llamado de la especie*. Si plusieurs personnages semblent dès le début du livre se comporter à la façon d'animaux (« hacía pensar en la conducta de una especie animal », p. 16 ; « tenían una concentración animal, no humana », p. 41), « l'espèce » se révèle comme ce qui relie de façon invisible tous les membres de la communauté nomade de San Carlos et les pousse finalement à l'exode, grâce à « l'appel de l'espèce », à la façon d'une meute de bêtes sauvages ou d'une volée de migrants :

estuvieron de la noche a la mañana tan compenetrados con su nomadismo, el llamado había resultado tan perfecto, que no tenían urgencia por comenzar a desplazarse. (p. 144)

C'est la classe ouvrière qui dans *Boca de lobo* se voit décrite par le narrateur comme une « espèce » (p. 68) ; dans *La experiencia dramática*, le lien d'un personnage avec son frère est ce qui lui permet de retrouver sa « connexion avec l'espèce », sa « condition biologique » (« el factor gracias al cual se sentía unido a otras vidas y con el pasado ; (...) la condición biológica, humana en su sentido más inmediato y anónimo. », p. 74). Si cette appartenance à l'espèce apparaît ainsi comme ce qui unit, plus ou moins consciemment, les hommes entre eux, elle représente aussi la part d'animalité instinctive qui y réside, elle est une forme d'étrangèreté à soi, et donc d'hétéronomie. Elle est ce qui fait que le sujet n'agit pas entièrement par lui-même mais *est agi* dans une certaine mesure par cette force diffuse qui le dépasse, répondant à cet indéfinissable appel de l'espèce, « más fuerte que una intuición y menos imperioso que una revelación » (*El llamado de la especie*, p. 144). Dans la scène de *Los planetas*, la confrontation de deux types de visions animales monstrueuses – la nuée d'un côté, l'individu hybride de l'autre – éveille justement chez le narrateur le souvenir de conversations avec M sur la question de l'autonomie de l'individu animal vis-à-vis de son groupe ou de son espèce :

M y el otro habían conversado sobre los animales; sobre los animales de la ciudad, incorporados invariablemente al paisaje. (...) Cada especie podía tener atributos específicos, pero cada individuo (...) era la cifra de sí mismo, le daba la espalda a sus pares. El sentido consistía en esto, en ver cada animal como el emblema desviado del grupo. Todos los sapos, por ejemplo, se comportaban como si fueran sapos; pero ninguno podía ocultar el trance que lo descubriría como excepción de la especie. (p. 203)

Dans un article qu'il consacre à la question du statut de l'animal, Sergio Chejfec revient précisément sur ce thème : l'animal se situe sur un point indéterminé entre l'autonomie individuelle et l'hétéronomie de l'instinct ou de l'espèce à laquelle il appartient :

Los animales son la parte del mundo más coloreada por la indeterminación. Estos los hace únicos como agentes de significado. La indeterminación proviene, lógicamente, de nuestra dificultad por dirimir, frente a ellos, entre especie e individuo; y más extensivamente, entre instinto y voluntad.³⁸

Le motif de l'identité animale, qu'elle soit figurée par l'image de la meute errante ou par des traits bestiaux sur les visages des personnages, s'affirme donc chez Chejfec comme une métaphore des frictions entre comportement individuel et comportement social. L'animalité sert à l'auteur de support d'analogie pour questionner ce qui régit possiblement l'individu au-delà de sa simple personne, ce qui entrave l'autonomie de sa volonté et le rend donc en partie étranger à lui-même – c'est en ce sens qu'il faut entendre la loi de l'« espèce » animale dans *Boca de lobo* comme métaphore de l'aliénation de la classe ouvrière.

C'est d'un accès de pudeur qu'est pris Derrida, nu face au regard du chat, et sur lequel il réfléchit dans *L'animal que donc je suis*. C'est une certaine fascination mêlée de terreur qu'expérimente l'écrivain falot de *Mis dos mundos* devant le regard des oiseaux, qui lui signale une origine commune mais aussi quelque chose de profondément inconnaissable, en somme une étrange familiarité :

la mirada del pájaro instala al observador en el estupor más angustiante, en la medida en que ve reflejado el fondo de violencia de donde proviene y su fatal origen; quiero decir, ve pobreza y delirio a la vez. (p. 53)

Plus loin, c'est sous le regard de quelques carpes et autres tortues que ce promeneur anonyme, arrivé au bord d'un étang, se surprend à soliloquer, ou plutôt selon lui à discourir, auprès de ce « public » exclusivement aquatique : « Los animales me escuchaban con veneración y no me sacaban la vista de encima ; (...) parecían hipnotizados por mi relato. » (p. 99) Ne cessant de les anthropomorphiser (« Me sentí (...) unido a esta gente », p. 98), le narrateur finit par prendre le regard fixe des poissons comme une menace et s'effraie devant l'intuition d'une subjectivité des animaux qui lui font face. Dans les deux cas, l'acte de soutenir le regard de l'animal suscite la réflexivité, il est une sorte d'épreuve du miroir ; c'est en ce sens qu'on peut lire la scène du lac comme une réécriture ironique du mythe de Narcisse, dans laquelle s'est substitué au beau jeune homme un écrivain

³⁸ Sergio CHEJFEC, « La voz prestada de los animales », *E-misférica. Bio/Zoo*, vol. 10, n°1, 2013 [en ligne]. URL : <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/Chejfec>. Consulté en mai 2017.

quinquagénaire en mal de reconnaissance – « ¿Qué habrán pensado de mí ? », s'interroge-t-il une fois les carpes reparties (p. 102). Dans les deux cas aussi, l'humanisation du regard animal se heurte finalement à la perception d'une indépassable altérité et d'un obstacle à l'interprétation (« Qué piensan de mí los animales, si es que piensan... »). C'est l'expérience complexe que décrit également Derrida, concluant qu'il n'y a pas de communauté, pas de « prochain » qui tienne face à ce regard sans autre « fond » que ce qu'on y projette :

se voir vu nu sous un regard dont le fond reste sans fond, à la fois innocent et cruel, peut-être, peut-être sensible et impassible, bon et méchant ininterprétable, illisible, indécidable, abyssal et secret : tout autre, le tout autre qui est tout autre mais là où dans sa proximité insoutenable, je ne me sens encore aucun droit et aucun titre à l'appeler mon prochain ou encore moins mon frère. (p. 29)

Hormis dans la confortable relation – de possession – avec l'animal domestiqué, où l'identité de l'animal est, selon Chejfec, attribuée par le maître, où elle n'est autre qu'une extension de son individualité³⁹, il semble n'y avoir de reconnaissance possible, dans le fait de se « voir vu » par le coq ou la tortue, que celle de la « rupture abyssale » et mouvante, complexe⁴⁰, qui sépare l'homme de l'animal. À deux reprises pourtant dans *Mis dos mundos*, l'identité du sujet regardé se trouve perturbée par le regardeur animal : d'abord parce que l'homme croit reconnaître dans ce regard un fond de violence originelle partagée ; ensuite parce que le silence des animaux face à lui et son besoin d'anthropomorphisme rendent le promeneur ridicule et soulignent son inanité en tant qu'écrivain :

Siempre un escritor sueña con un público real, y esto era lo máximo a lo que yo podía aspirar. (...) Porque el público es más real cuando menos entiende, o sea, cuando blande su sordera, (...) cuando señala nuestra inutilidad, etc. (p. 98)

Que faire enfin de ce mystérieux monstre humain à tête de rat ? Quel type d'altérité perturbante incarne-t-il dans les traits de son visage ? Si l'on tient compte de la thématique juive qui traverse tout le roman – et en particulier du fait que la scène se déroule peut-être dans un quartier juif de la périphérie de Buenos Aires, comme c'est le cas dans la majeure

³⁹ « los animales poseen la virtud de rescatarnos de lo anónimo, o más bien nos exceptúan de ello: brindan simulacros de identidad. La identidad del animal, de por sí obtusa, se revierte sobre la borrosa identidad del dueño. El dueño premia al animal con la posesión, una identidad prestada, digamos, ya que es una extensión de la propia individualidad. » Sergio CHEJFEC, « La voz prestada de los animales », art. cit. Sergio Chejfec reprend cette idée de l'animal comme projection de la subjectivité dans l'entretien en annexe.

⁴⁰ Jacques DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 53.

partie du roman –, on peut comprendre cette figure monstrueuse comme un écho à l’animalisation, constante dans la propagande nazie, qu’ont subie les Juifs, et en l’occurrence à la comparaison du peuple juif aux animaux parasites et non nobles – vermine, rats, etc.⁴¹ La métamorphose subie par ce personnage anonyme serait ainsi à comprendre comme une forme d’incarnation de cette injure. Deleuze et Guattari voient dans l’usage que fait Kafka de la métamorphose animale le renversement de la métaphore. Chez Kafka, l’image déclenche *au sens propre* la transformation qui n’était que suggérée – c’est-à-dire donnée *au sens figuré* – : qu’un artiste soit traité de crève-la-faim, il en fait un « champion de jeûne » ; que l’on qualifie un Juif de vermine et il se met à écrire *La Métamorphose*⁴². Il en va de même avec cette apparition de l’homme-rat, qui rappelle l’animalisation présente dans *Maus*, la célèbre bande-dessinée dans laquelle Art Spiegelman raconte l’expérience d’Auschwitz vécue par son père, et où les Juifs sont figurés par des souris et les nazis par des chats⁴³. Dans cette hypothèse de lecture de la scène de *Los planetas*, l’animalisation participerait chez Chejfec, comme c’est le cas chez Spiegelman, d’une satire politique, par la figuration au sens propre de la métaphore raciste du rat. Elle fait aussi l’objet d’un glissement générique chez ces deux auteurs : le principe d’animalisation de *Maus* est en partie inspiré du genre des *funny animals*, albums pour enfants où des animaux se tiennent debout et sont doués de parole ; dans les années 1960, ce genre de *comics* animaliers a été repris par les dessinateurs *underground* aux États-Unis, et Spiegelman a conféré à cette réappropriation un sens très précis. Chejfec, quant à lui, reprend un *topos* du genre fantastique – la métamorphose, l’hybride – pour évoquer de façon biaisée le sort des Juifs sous le nazisme, faisant ainsi écho à son premier roman, où ce thème ressortit plus nettement. En définitive, dans *Los planetas* comme dans *Maus*, l’animalité a pour enjeu la représentation d’une déshumanisation : elle n’est rien moins que l’incarnation de l’injure⁴⁴. Une fois de plus, la question posée est celle de l’étrangèreté à soi-

⁴¹ Le film nazi *Der Ewige Jude (Le Juif éternel)*, par exemple, réalisé par Fritz Hippler – responsable du cinéma au Ministère de Goebbels – et sorti en 1940, se caractérise par un montage parallèle où se trouvent comparés les rats grouillant dans la ville et la vie des Juifs dans le ghetto.

⁴² Marthe ROBERT, *Seul comme Franz Kafka*, *op. cit.*

⁴³ Art SPIEGELMAN, *Maus, L’intégrale*, Flammarion, 1998 [1986-1991].

⁴⁴ Par ailleurs, Élisabeth de Fontenay, citée par Derrida, a souligné la préoccupation des auteurs juifs pour la question du statut des animaux : « de très grands écrivains et penseurs juifs auront été obsédés par la question

même, cette fois par la référence à l'animalisation raciste qui opère une exclusion de l'humanité, qui assigne à la victime une identité radicalement étrangère à celle de l'offenseur.

La figure animale se présente donc sous différentes modalités dans l'œuvre de Chejfec : métamorphose partielle, animalité sous-jacente des personnages ou confrontation au regard de l'animal. Dans ce dernier cas, l'identité du regardeur-regardé se trouve déstabilisée. Dans les deux autres cas, l'animalité révèle la part d'étrangèreté présente chez le personnage, qu'elle soit représentée de façon métaphorique afin de signifier une certaine hétéronomie du sujet – le visage de Delia a *quelque chose* d'animal –, ou bien de façon « littérale » (« Dicho en su sentido más literal, el hombre tenía cara de rata. », p. 202).

animale : Kafka, Singer, Canetti, Horkheimer, Adorno. Ils auront, par l'insistance de son inscription dans leurs œuvres, contribué à interroger l'humanisme rationaliste et le bien-fondé de sa décision. Des victimes de catastrophes historiques ont en effet pressenti dans les animaux d'autres victimes, comparables jusqu'à un certain point à eux-mêmes et aux leurs. » Élisabeth DE FONTENAY, citée par Jacques DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 145.

Chapitre II

L'identité auctoriale en crise

¿Cómo describir el tormento que me infligía la vanidad, la encendida batalla entre los residuos de sensatez y los escombros de soberbia? (...) ¡Oh, para ello se necesitaría ser escritor, y yo no lo soy!

Roberto Arlt, « Escritor fracasado »

Après avoir mis en évidence que les contours des personnages sont la plupart du temps estompés par Cheftec, que leurs identités sont représentées comme des propriétés labiles que perturbent encore la relation à l'autre de plusieurs manières – réversibilité, aliénation, hybridité –, intéressons-nous à présent à l'instance de l'auteur. Nous verrons que Cheftec ne cesse de frustrer ce « désir d'auteur » que Barthes avait pressenti comme inhérent à toute lecture¹, en attribuant à la figure d'auteur une identité problématique, minimale ou dérisoire.

C'est là un thème extrêmement récurrent chez Cheftec, qui se trouve à la fois mis en fiction dans des textes comme *Mis dos mundos* et *Moral*, et théorisé dans de nombreux articles : la mise en crise de l'identité et de l'autorité de l'auteur. Si l'on analysera ici les différentes modalités de représentation de l'écrivain chez Cheftec, en tant que personnage dans la fiction, ou bien comme objet d'analyse dans les essais critiques, il s'agira de garder en tête la notion d'*auteur*, que Foucault a analysée comme une « fonction » complexe aux « emplacements » variés, et qui dépasse de loin la simple personne de l'écrivain dans son activité d'écriture, puisqu'elle repose notamment sur un *nom* d'auteur, qui permet de réunir et de classer les textes, de faire corpus² – nous reviendrons sur cette question du nom. Cette

¹ Après avoir annoncé la « mort de l'auteur » en 1968, Roland Barthes revenait sur ses propos dans *Le plaisir du texte* – et répondait aux objections formulées par Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » – et écrivait : « Mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne. » Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 39. Voir aussi « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993 [1967] et Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001 [1969], p. 789-821.

² « [U]n nom d'auteur n'est pas simplement un élément dans un discours (qui peut être sujet ou complément, qui peut être remplacé par un pronom, etc.) ; il exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en

notion d'auteur contribue aussi et surtout à établir une identité sociale, en relation avec une représentation idéale variable :

être auteur n'est pas seulement une activité, la formule désigne avant tout une qualité que l'on s'attribue à soi-même ou que d'autres personnes nous reconnaissent, définie par certaines conditions qui forment un « idéal-type » variable selon les époques et les personnes.³

Rappelons également que le mot « auteur » a pour étymon latin *auctor*, dérivé du verbe *augere*, qui signifie « augmenter », « accroître », et que le terme d'auteur désigne originellement une figure de référence, « celui qui possède une autorité et qui appuie cette autorité sur l'accroissement de son nom, c'est-à-dire son inscription dans la mémoire collective. »⁴ Le verbe *augere* signifie également « garantir » : en ce sens, l'autorité d'un texte est ce qui confère à l'auteur une responsabilité intellectuelle et au texte une stabilité, une légitimité, elle permet qu'on lui accorde du crédit. Le concept d'autorité – *autoría* en espagnol – induit donc l'idée de confiance en une personne, qui se voit dotée d'un titre légal et jouit d'un certain pouvoir – cette fois, *autoridad* – ainsi que d'une influence, d'une réputation – au sens de l'expression française « faire autorité ». L'auteur n'existerait donc pas sans un public pour le reconnaître. Gardons en mémoire ces connotations premières, car nous verrons que les attributs que Chejfec prête à ses figures d'auteurs entrent fréquemment en contradiction avec ces sens étymologiques de l'accroissement du nom, de la notoriété et de la garantie.

Julio Premat, dans *Héroes sin atributos*, dégage dans la littérature argentine du XX^e siècle la constante suivante : l'écriture moderne en Argentine exige la construction d'une figure d'auteur, mais cette représentation est la plupart du temps fondée sur un oxymore : être un grand écrivain argentin, c'est n'être rien ni personne. Cette propension à la projection de soi *via* la figure d'auteur dans la fiction, Premat en situe l'origine dans le *Martín Fierro*, lieu livresque d'un conflit entre l'auteur réel José Hernández et le gaucho Fierro lui-même, auteur fictif – et oral – de *payadas*. Or les figures d'auteurs qui voient le jour au début du

exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux » Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 797-798.

³ Charline PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

XX^e siècle se trouvent en général, à quelques exceptions près – Leopoldo Lugones par exemple –, privées d’une parole forte et transformatrice, et au contraire plutôt marquées par l’impuissance, la menace du silence voire l’inexistence. Cette vision critique du rôle de l’auteur a pour ferments la grande influence des avant-gardes dans le Río de la Plata ainsi que la pensée littéraire de Macedonio Fernández, et sera amplement développée par Borges tout au long de sa carrière : « La filiación que prospera en Argentina es, vía Borges, la de una identidad dudosa, irónica y contradictoria, heredera de las vanguardias y de Macedonio. »⁵ C’est en effet la « théâtralisation d’une absence »⁶ que Macedonio donne à lire dans ses textes, la figure de l’auteur s’y trouvant à la fois surreprésentée et constamment dévalorisée, effacée. Écrivain de textes épars, guère publiés de son vivant, concepteur d’une œuvre dont l’avènement est toujours à la fois annoncé et atermoyé, penseur dont les idées semblent moins destinées au support écrit – c’est-à-dire à une postérité et une consécration éventuelles – qu’à la conversation orale, Macedonio installe dans la littérature argentine l’idée de l’auteur sans œuvre. Quant à Borges, l’image d’auteur qui prédomine dans son œuvre est celle du récrivain, de celui qui tâche d’écrire alors que tout semble avoir été écrit, et qui a pour représentant fictionnel l’illustre Pierre Ménard⁷. Julio Premat montre que, plus tard, Antonio Di Benedetto creusera à son tour le sillon de l’auto-figuration négative et problématique, en représentant par exemple dans *El Silenciero* un écrivain incapable d’écrire et qui tend vers l’absence de parole. Les figures d’auteurs sont chez lui marginales, douloureusement contradictoires ou dépourvues de qualités⁸. Tandis que Juan José Saer multiplie lui aussi les personnages d’écrivains qui n’écrivent pas et propose une vision de

⁵ Julio PREMATA, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 38. Voir aussi Diego VECCHIO, *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

⁷ « En la figura de Menard, Borges transforma la negatividad macedoniana en creatividad, exponiendo la impotencia de escritura (“todo ha sido escrito”) en cimientado de una innovación radical, es decir, probando que se puede seguir escribiendo aunque se haya llegado ‘después’. » Julio PREMATA, *Héroes sin atributos, op. cit.*, p. 74.

⁸ L’analyse de la figuration de l’auteur dans *El silenciero* fait apparaître que « la posición social del escritor se define así como la de una marginalización progresiva y radical: escribir es ir perdiendo, ir despojándose de un lugar en la colectividad, ir instalándose en una diferencia sufriente, una soledad culpable. » Cette projection dans une position sociale marginale se confirme avec « Aballay », où le gaucho protagoniste est un avatar de l’écrivain conçu comme « héroe triste, observador melancólico de un pasado espléndido, de una escritura sin dificultades. (...) El escritor, como el gaucho, (...) sería ahora un héroe sin atributos. » Julio PREMATA, *Héroes sin atributos, op. cit.*, p. 115-133.

l'écriture comme une régression, un dépouillement de tout savoir⁹, Ricardo Piglia fait par exemple de l'auteur un faussaire – dans *Nombre falso* –, ou bien une machine combinatoire de textes préexistants – dans *La ciudad ausente*. Se développe ainsi dans les lettres argentines au XX^e siècle une vaste lignée de « héros sans qualités », dont Sergio Chejfec, et c'est ce que l'on entend montrer ici, compte à n'en pas douter parmi les actuels rejetons.

Par ailleurs, l'étude comparatiste de Charline Pluvinet sur les figures d'auteurs dans la fiction nous renseigne quant à elle sur les caractéristiques de cette représentation dans la littérature contemporaine – à partir d'un corpus composé d'œuvres de Philip Roth, Bret Easton Ellis, Enrique Vila-Matas et Javier Cercas, entre autres. Elle rappelle à juste titre que la « négativité de l'auteur dans la fiction »¹⁰ a longtemps participé d'une entreprise inversée de valorisation, fondée sur le mythe de l'écrivain maudit. Pascal Brissette a montré qu'au cours du XIX^e siècle se met en place dans l'imaginaire collectif une forme d'équation entre le malheur de l'écrivain et sa légitimité littéraire¹¹. Toutefois, Pluvinet signale que cette volonté de qualification de soi par la négativité, selon ce principe d'« inversion rhétorique », n'est pas au cœur des fictionnalisations contemporaines de l'auteur, qui véhiculent selon elle « une image labile, qui déjoue par son instabilité toute stratégie de glorification ou de réhabilitation »¹². Nous verrons que cette volonté n'est pas présente chez Chejfec non plus, qui semble à l'inverse s'attacher à déconstruire voire effacer définitivement la figure de l'auteur, quand il n'en fait pas l'objet de la raillerie.

Au double prisme de l'étude menée par Julio Premat sur les figures d'auteurs paradoxales de la littérature argentine du XX^e siècle et de celle de Charline Pluvinet sur la négativité de l'auteur dans la fiction de l'ère contemporaine, il s'agira ici de déceler les formes et les enjeux que peut prendre la représentation d'une crise de l'auteur dans l'œuvre

⁹ « La nada, la incredulidad, la incomprensión y la desorientación que caracterizan al acto de creación en sus versiones ficcionales son las condiciones para integrar una recurrente representación arcaizante de la escritura: una y otra vez, la obra parece perder en el camino todo saber, toda cronología, toda determinación cultural, y retroceder hasta un tiempo fuera del tiempo, a un instante mágico, involuntario y sufriente, a una dimensión en la cual la tradición, ausente, se encuentra reemplazada por la pulsión, : sólo entonces se logra pasar de la nada a la primera palabra. » *Ibid.*, p. 184.

¹⁰ Charline PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, *op. cit.*, p. 155.

¹¹ Pascal BRISSETTE, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2005.

¹² Charline PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, *op. cit.*, p. 158.

narrative de Chejfec, mais aussi les conceptions de l'auteur qu'il explore dans ses textes critiques, notamment à la lumière de ses références littéraires argentines.

En nous penchant autant sur les textes narratifs de Chejfec que sur ses essais critiques, nous dégagerons ici les attributs paradoxaux majeurs de l'auteur dans son œuvre et sa pensée littéraire : la banalité et la confidentialité, l'échec et l'impuissance, le manque d'autorité et l'imposture.

1. Le « poète standard »

L'adjectif est employé par Chejfec à propos de Joaquín Giannuzzi, poète et journaliste argentin (1924-2004) auquel il a consacré un petit livre, *Sobre Giannuzzi*, publié en 2009. Chejfec reprend en réalité le terme utilisé par Giannuzzi lui-même, dans un de ses poèmes, intitulé « El poeta standard ». Chejfec retient la figure d'auteur que suggère ce titre de poème et en fait le fil conducteur de son essai sur Giannuzzi et le titre de la première partie de son essai (« Giannuzzi estándar »). Il précise l'acception de l'adjectif « standard » qui s'applique selon lui au poète :

Cuando se autodefine como estándar, no está diciendo que es un poeta visible y que su literatura es conocida; tampoco alude al estándar poético del canon argentino; en realidad está describiendo cierta ineptitud, una condición restrictiva: es estándar porque no descuella. (*Sobre Giannuzzi*, p. 41)

Ainsi le poète n'est-il pas « standard » au sens où il inscrirait son œuvre dans un canon esthétique, un mouvement ou une école, mais bien au sens où celle-ci ne se distingue pas par un trait particulier ou par son originalité, où elle passe quelque peu inaperçue. L'analyse que fait Chejfec de la figure d'auteur de Giannuzzi montre que la trajectoire littéraire du poète fait en effet l'économie des « postures littéraires »¹³ de son temps, des grands schèmes de légitimation et de consécration du poète, tels que la posture de l'écrivain engagé – s'il est vrai que Giannuzzi fut péroniste, Chejfec n'en perçoit aucune « imprégnation » dans sa

¹³ Nous reprenons ici le terme de Jérôme MEIZOZ dans *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007. Jérôme Meizoz définit ainsi la posture littéraire comme « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire » (p. 18).

poésie¹⁴ –, celle du poète maudit ou encore la prise de distance aristocratique de l'art pour l'art. La projection de l'auteur qui apparaît dans la poésie de Giannuzzi est celle d'un individu lambda de la classe moyenne argentine, un quidam, un homme sans qualités : dans un poème intitulé « Este tipo », il se représente selon Chejfec comme « [el] individuo ignoto, (...) el vecino visible e indiferenciado que se parece a cualquiera. » (p. 26) Chejfec relève par ailleurs la récurrence du motif de la maison dans l'œuvre de Giannuzzi et y voit une sorte d'emblème du poète standard : l'espace domestique est à entendre comme celui de l'homme commun, dans ses activités individuelles les plus ordinaires et répétitives ; en ce sens le sujet domestique s'opposerait au sujet engagé dans l'espace public de la rue et dans le monde social, et qui aurait de ce fait une visibilité. Le motif de la maison correspond ainsi à cette figure de l'écrivain minime :

Uno podría decir que la casa es el palacio del poeta estándar. El poeta estándar es el poeta medio, el poeta previsible; pero también el poeta sin ambiciones. (...) Estándar en el sentido de no llamar la atención, de no promover rupturas. (p. 41)

Que Chejfec s'intéresse de près à ce poète quelque peu délaissé par l'histoire et la critique littéraires en Argentine n'est pas anodin. Dès le début de son texte, l'essayiste installe un rapport d'identification entre lui et la figure d'auteur de Joaquín Giannuzzi. Cette proximité s'enracine d'abord dans une affinité des origines respectives, en l'occurrence une appartenance commune à un secteur peu politisé de la classe moyenne argentine issue de l'immigration européenne : « hablar sobre él era hacerlo también sobre parte del mundo de donde yo provenía » (p. 12). Peu après, l'identification prend la forme d'une imaginaire substitution d'identité : faisant le récit à la première personne d'une conférence qu'il a donnée sur l'œuvre du poète dans une université étrangère, le narrateur se figure que Giannuzzi a pris sa place dans le rôle du conférencier : « decidí imaginar que quien estaba pasando por todo eso era Giannuzzi y no yo en persona. » (p. 13).

Mais si la figure d'auteur de Giannuzzi interpelle particulièrement Chejfec, c'est bien parce qu'il y voit une sorte de *topos* de l'écrivain argentin. Giannuzzi est à ses yeux l'archétype de l'écrivain peu soucieux de rendre son œuvre publique, qui produit donc une littérature quasi privée et se caractérise par sa position presque inexistante au sein du champ

¹⁴ Sergio CHEJFEC, *Sobre Giannuzzi*, op. cit., p. 25.

littéraire. Giannuzzi, guidé par ce que Chejfec nomme une « curieuse indifférence », fut en effet peu enclin à participer à une quelconque « vie littéraire » ou éditoriale, et ce non-engagement, s'il accordait certes à l'écrivain une grande « autonomie », conférait à sa production poétique un statut tout à fait précaire, la frappait de virtualité :

Obviamente tampoco la *curiosa indiferencia* reside en escribir, sino en despreocuparse por publicar y por participar en revistas y en la vida literaria. Una literatura que no se publica es autónoma, aunque bordea la inexistencia. (p. 32)

Or les différents traits propres à Giannuzzi analysés dans l'essai – l'indifférence à l'égard de la publication et de la vie littéraire, la constante élaboration d'une poétique de la quotidienneté et la représentation de soi comme un individu ordinaire et un « poète standard » – relèvent selon Chejfec d'un « symptôme » plus global des lettres argentines :

(...) Giannuzzi representaba para mí un síntoma. Un síntoma del escritor argentino privado, que circunscribe su ámbito de intervención a una escena escueta y lo más perdurable posible; y a la vez representaba un síntoma de la cultura argentina, que creaba escritores secretos y los obligaba a usar una lengua murmurante y quejosa como forma de procesar la frustración colectiva y la falta de imaginación. (p. 34)

À travers cette brève étude de l'œuvre poétique de Giannuzzi, c'est donc plus généralement une condition de l'écrivain argentin que Chejfec tente de cerner. S'il ne dresse pas la liste de ces écrivains « secrets » dans laquelle il intègre Giannuzzi, on pense volontiers à Macedonio Fernández, qui, on l'a dit, n'ambitionna jamais de publier ses écrits, auxquels il n'accordait que peu d'importance, qui ne considéra aucunement son activité d'écriture comme la production d'une *œuvre* et ne songea pas un instant à un éventuel lectorat¹⁵.

En somme, c'est la figure d'auteur paradoxale présente chez Giannuzzi qui interpelle Chejfec, celle d'un poète « standard » qui, loin d'affirmer dans son écriture une voix propre qui permette de la distinguer des autres, semble plutôt rechercher une absence d'originalité ou de rupture et réduire cette voix à un murmure, une parole réservée – comme le suggère le titre de son recueil *Un arte callado* – ; celle aussi d'un homme banal, qui observe le

¹⁵ C'est en effet ce qu'en dit Borges lorsqu'Oswaldo Ferrari l'interroge sur Macedonio : « Macedonio no quería publicar, no tenía ningún interés en publicar, y no pensó en lectores tampoco. Él escribía para ayudarse a pensar, y les daba tan poca importancia a sus manuscritos, que se mudaba de una pensión en otra – por razones, bueno, fácilmente adivinables, ¿no? – y eran siempre pensiones, o del barrio de los Tribunales, o del barrio del Once, donde había nacido, y abandonaba allí sus escritos. » Jorge Luis BORGES & Oswaldo FERRARI, *En diálogo I*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p. 61.

monde depuis sa fenêtre mais ne s'y engage guère – c'est le sens du poème « Meditación detrás de los cristales »¹⁶ –, figure qui s'accorde avec un positionnement minimal du poète dans le champ littéraire et une certaine indifférence pour la publication de ses écrits. *In fine*, la posture littéraire de Joaquín Giannuzzi, sous la plume de Chejfec, est tout entière tendue vers ce paradoxe d'un auteur « secret » et en quelque sorte impossible : un auteur dépourvu de public et de nom¹⁷, dont l'œuvre « frise l'inexistence » et se voit maintenue à l'état de virtualité du fait de n'être pas publiée, ou bien seulement de façon irrégulière et fragmentaire.

2. L'écrivain raté

Si donc la banalité et la confidentialité sont les attributs paradoxaux de l'auteur sur lesquels se penche Chejfec dans *Sobre Giannuzzi*, le motif de l'échec littéraire fait également l'objet de son analyse, cette fois dans les articles « La tradición de la angustia » (2004) et « El fracaso como círculo virtuoso » (2009). Les déboires de l'écrivain en mal de reconnaissance y sont décrits par Chejfec comme un véritable *leitmotiv* des lettres argentines au XX^e siècle, *leitmotiv* qui peut servir plus largement de clef de compréhension du champ littéraire argentin. Selon Chejfec, la première grande représentation de l'échec de l'écrivain dans l'histoire littéraire de son pays remonte à l'aube des années 1930, période que l'on peut concevoir comme une phase de déclin des mouvements d'avant-garde, et avec eux de la figure véhémement et iconoclaste de l'écrivain que leurs manifestes avaient pu installer. Cette seconde étape de la modernité littéraire argentine se caractérise alors par l'entrée en scène d'une figure de l'écrivain moins triomphante et plus complexe : c'est le moment où l'échec – au sens d'une incapacité à écrire ou à « bien écrire », mais aussi d'une non reconnaissance de la part des diverses institutions légitimantes que sont, entre autres, le marché ou l'académie – devient selon Chejfec rien moins que l'ombre portée de toute

¹⁶ Joaquín GIANNUZZI, « Meditación detrás de los cristales » [*Señales de una causa personal*], *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 153.

¹⁷ « Esa objetivación viene por vía civil, para decirlo de alguna manera: son las iniciales del poeta, el JOG con que se resume la identidad anónimo-pública en varios de sus poemas. Digamos, el poeta es tan indiscriminado que resulta estándar como una abreviatura que puede cifrar a cualquiera. » Sergio CHEJFEC, *Sobre Giannuzzi*, *op. cit.*, p. 43.

activité littéraire, sa menace inexorable, et le moment où cette menace commence justement à être thématifiée dans la fiction :

En la psicología del escritor moderno, la sombra del fracaso aparece desde temprano, apenas decide que se hará escritor. Desde ese momento es una amenaza permanente, por eso no resulta extraño ver el fracaso tematizado una y otra vez, en infinidad de libros.¹⁸

L'essayiste souligne que c'est avec Roberto Arlt, et en particulier sa nouvelle intitulée « Escritor fracasado » – publiée en 1933 dans *El jorobadito* – que l'échec devient inhérent à l'acte d'écriture et qu'il se hisse même au rang de condition culturelle argentine :

Pero es recién en los años 30, con Roberto Arlt, cuando el fracaso abandona su lugar de accidente probable y virtual desventura para convertirse en un horizonte de sentimientos y más directamente en una condición cultural.¹⁹

La nouvelle de Roberto Arlt est le récit d'un écrivain qui, après la publication d'un premier roman tout à fait prometteur, se persuade finalement qu'il n'a aucun talent et passe le restant de ses jours à tâcher de dissimuler sa médiocrité à ses contemporains : « "Escritor fracasado" puede ser leído como un manual de tácticas literarias para la sobrevivencia en el medio gremial. »²⁰ Cette théorie de l'échec devenu menace permanente pour l'écrivain argentin n'est pas sans faire écho à la célèbre conférence de Borges « El escritor argentino y la tradición », datée de 1951 – que Chejfec invoque au début de « La tradición de la angustia ». Tandis que Borges s'opposait au complexe d'infériorité et aux mécanismes d'autocensure que pouvait développer l'homme de lettres argentin du fait de la très courte histoire de son pays et surtout de sa distance vis-à-vis de l'Europe, l'image de l'écrivain incapable ou incompris qui s'annonce avec Arlt et se retrouve dans nombre de textes par la suite, apparaît comme la défaite de cet appel borgésien à faire preuve d'ambition et à s'appropriier toute tradition. En effet, elle suggère l'idée d'un écrivain national qui ne serait pas parvenu à renverser en sa faveur – comme le préconisait Borges – le handicap de la périphérie culturelle, et choisirait en fin de compte sa propre situation problématique d'écrivain comme sujet de son écriture, tâchant tout de même, par ce geste paradoxal, de

¹⁸ Sergio CHEJFEC, « El fracaso como círculo vicioso », Yvette SÁNCHEZ & Roland SPILLER (dir.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 230.

¹⁹ *Ibid.*, p. 231.

²⁰ *Ibid.*

rendre productive l'adversité qui lui incombe, et en quelque sorte d'en tirer parti. C'est en effet ce que postule Chejfec afin d'expliquer le grand nombre de textes narratifs argentins qui thématisent « les échecs et les tribulations de l'écrivain » :

el escritor argentino convirtió la dificultad para representar su entorno, digamos en general su país, en un sentimiento de frustración e impotencia, frente al cual a veces se rebelaba y otras se daba por vencido. Ese sentimiento se formalizó, en un momento pasó a ser un tema (...).²¹

C'est justement une nouvelle de Borges, « El Aleph », que choisit Chejfec pour poursuivre sa relecture de la littérature argentine du XX^e siècle à l'aune du motif de l'échec. Plutôt que d'y lire une réflexion sur le fini et l'infini, par exemple, il se concentre sur la rivalité amoureuse et littéraire entre Borges, le narrateur, et Carlos Argentino Daneri, l'homme grâce auquel il accède à l'Aleph. Rappelons que le rival Daneri, que Borges considère comme un homme fat, et dont le poème intitulé « La Tierra » est décrit par le narrateur comme excessivement médiocre et pompeux, est celui qui reçoit les honneurs de l'institution, puisqu'il est finalement récompensé par le deuxième Prix National de Littérature, tandis que Borges, lui, n'obtient aucun vote en sa faveur. Or pour Chejfec, « El Aleph » est aussi à lire comme une histoire comique sur les déboires de l'écrivain argentin, qu'il soit tantôt médiocre et acclamé, tantôt mésestimé par la société malgré son talent :

Para Borges, Carlos Argentino Daneri fue probablemente la cifra de un tipo habitual de escritor argentino. No acierta una, carece de talento, tiene una imposibilidad natural de escribir bien, y su vanidad personal (o su ambición de inmigrante, parece decir Borges) le impide calibrar su propia obra en su verdadera naturaleza. La mediocridad de Daneri es completa (...) Este cuento que es leído como emblema del pensamiento metafísico y literario de Borges, es también un artículo de costumbres en clave de comedia sobre las miserias y fracasos de dos autores argentinos.²²

Poursuivant son parcours des figures de l'écrivain en échec dans la littérature argentine jusqu'aux dernières décennies du XX^e siècle, Chejfec analyse brièvement *Aventuras de un novelista atonal* d'Alberto Laiseca (1982) et *La Internacional argentina* de Copi (1989), mais s'intéresse de plus près, dans l'article « Viaje y sufrimiento » à *Wasabi* d'Alan Pauls (1995). Ce court roman, que l'on pourrait qualifier d'autofiction fantastique, met en scène un

²¹ Sergio CHEJFEC, « La tradición de la angustia », *El punto vacilante*, op. cit., p. 83.

²² Sergio CHEJFEC, « El fracaso como círculo vicioso », art. cit., p. 233.

écrivain argentin incapable d'écrire, malgré les engagements contractés avec l'institution littéraire – la résidence d'écriture de la M.E.E.T. à Saint-Nazaire –, et dont le séjour en Europe, terre rêvée et parfois bien réelle de la consécration littéraire pour nombre d'écrivains latino-américains, déclenche pour lui une véritable dégringolade sociale et psychologique. Pauls reprend sur le mode de la catastrophe et du grotesque le *topos* thématique du séjour de l'écrivain argentin à Paris et du contact entre culture périphérique et culture de la métropole (« *Wasabi* sintoniza con las figuras del intelectual subdesarrollado (proveniente de un país periférico o subdesarrollado) en el medio de la metrópoli. »²³).

Qu'il soit mésestimé par le public ou les institutions littéraires, jugé médiocre par la société ou par lui-même ou encore qu'il soit incapable d'écrire, l'écrivain « fracasado » constitue un type d'auteur profondément paradoxal, car privé de tout crédit et donc d'autorité. À la lumière de cette prédilection critique de Chejfec pour des figures d'auteur paradoxales, dont il montre la récurrence dans les lettres argentines du siècle passé, il convient d'étudier brièvement les figures d'auteur présentes dans sa propre œuvre de fiction. Nous analyserons ici les deux figures d'auteur principales de son corpus, par ailleurs déjà évoquées : celle de Samich dans *Moral* et celle du narrateur dans *Mis dos mundos*.

3. Le poète « carente de Letra »

Si l'on a vu auparavant que l'appartenance de ce personnage d'écrivain au champ littéraire consistait en une négociation entre centralité et marginalité et était en cela tout à fait paratopique, il reste à compléter ici l'étude du personnage de Samich, afin d'accuser les contours paradoxaux de cette figure d'auteur aussi comique que pathétique, qui est aussi, soulignons-le, l'un des tous premiers personnages de l'œuvre de Chejfec, et le premier à posséder un nom propre – rappelons que *Moral* est publié en 1990, c'est-à-dire la même année que *Lenta biografía*, toutefois achevé dans sa première version en 1986.

Les attributs de l'autorité que semble conférer à Samich sa position de figure littéraire phare du quartier ainsi que la mission qu'il s'est donné d'être le pédagogue et le prescripteur moral des ses « acolytes », mission qu'il conçoit comme inhérente à son identité de poète,

²³ Sergio CHEJFEC, « Viaje y sufrimiento », *El punto vacilante*, op. cit., p. 62.

entrent en contradiction avec plusieurs traits de son caractère. D'un côté, le narrateur ne manque pas d'insister sur la très noble conception que Samich se fait de « la labor invisible y lenta de los poetas sobre las conciencias de las personas » (p. 73), et sur sa conscience du pouvoir de persuasion qu'il a vis-à-vis de son cénacle suburbain (« su ascendente sobre ese pequeño aunque febril círculo era tan manifiesto y sólido », p. 48), ainsi que de sa « peculiar tutela intelectual, estética y moral » (p. 110). De l'autre, il nous est dit que Samich est un écrivain excessivement complexé par sa formation d'autodidacte, qu'il est un être velléitaire et indécis (« persona del todo refractaria a la toma de decisiones », p. 45) tout autant qu'hypocrite et dont les capacités intellectuelles sont assez douteuses (« la precaria inteligencia del maestro » ; « su inveterada tendencia a la hipocresía », p. 52). Si le poète a l'ascendant sur son public, le narrateur se caractérise lui aussi par sa position de surplomb par rapport au personnage, désignant ainsi dans le récit toute son ambivalence : situation d'autorité vis-à-vis de ses « allegados y acólitos » d'une part, fragilité et médiocrité d'autre part. L'effet produit chez le lecteur est en demi-teintes : Samich apparaît tantôt comme un être détestable, et tantôt il suscite le rire ou la pitié.

C'est ainsi que les tonalités comique et pathétique se mêlent lorsqu'il est question de l'extravagance du personnage. Samich se persuade en effet que son identité de poète se verra pleinement confirmée s'il adopte des gestes ou des attitudes excentriques. On sait à quel point le comportement extravagant est un des *topoi* qui collent à la peau du poète moderne, depuis la bohème littéraire du XIX^e français et sa posture anti-bourgeoise jusqu'aux avant-gardes de tous horizons – pensons pour l'Argentine au cas célèbre d'Oliverio Girondo, qui parcourut en 1932 les rues de Buenos Aires avec un épouvantail en papier mâché à bord d'un corbillard pour la sortie de son recueil *Espantapájaros*. Cependant, Samich ne parvient pas à maintenir de façon constante cet ethos extravagant dont il souhaite se doter, et se voit malgré lui rattrapé par la « normalité » :

[Samich] decidió de un día para otro comenzar a repetir de manera exagerada ciertos gestos inusuales o extravagantes, pero al poco tiempo se encontraba con que había olvidado esa consigna, que según su fantasía de pocos días atrás habría de sumergirlo – de lleno, con un entusiasmo inédito – en lo que tenía que ser la entrada a su definitiva identidad literaria, para volver a la normalidad sin darse cuenta. (p. 92)

Or la figure du poète est absolument dénuée de tout caractère exceptionnel, Samich étant en effet décrit comme un homme tout à fait banal, un « poète standard » lui aussi, qui connaît la routine et la pauvreté :

Ese hombre normal y común, con una vida cotidiana en la que se mezclaban – según Samich – la pobreza, el trabajo rutinario, el consumo dirigido, el conformismo secular y las ambiciones previsibles (p. 74)

Par ailleurs, le comportement extravagant dont il tente de faire preuve par intermittence ne va pas véritablement dans le sens de sa légitimation en tant que poète, il n'est pas productif sur le plan de la représentation de soi dans le champ littéraire. Cette attitude est la plupart du temps montrée comme ridicule par le narrateur, et n'est pas comprise par le public de Samich – en ce sens elle ne fonctionne pas comme posture littéraire valorisante –, soit parce qu'elle reste dans une demi-mesure qui l'annule entièrement (« algunas conductas medianamente atípicas », p. 92), soit parce qu'elle apparaît comme potentiellement involontaire – les teintures de cheveux du poète, par exemple – : « [Estas conductas] Nunca pasaron de meros intentos – lamentablemente para S – y de actitudes más o menos extrañas e incomprensibles, según sus visitantes. » (p. 92).

Une autre des contradictions de Samich, et non des moindres, concerne la diffusion de son œuvre. Le lecteur apprend que le poète cultive des rêves de gloire poétique (« harían del apellido S una consigna del arte consagrado y un santo y seña de inteligencia y sensibilidad poéticas », p. 118), qu'il fait montre d'une volonté de partager ses écrits et tend dans son écriture poétique vers une forme de didactisme. La mission de son activité littéraire se prétend ainsi radicalement tournée vers autrui, vers un amour du prochain : « S creyó encarnar (...) la figura de un filántropo intelectual. » (p. 120) La diffusion de sa poésie, pourtant, se révèle extrêmement limitée : elle ne se fait pas par la publication en recueils mais de façon orale et à titre privé, dans le strict cadre domestique des réunions (« Samich nunca dio a conocer sus poemas, más allá de las lecturas realizadas en el transcurso de las tertulias. », p. 111), décrit comme un microcosme sans visibilité extérieure (« el minúsculo círculo de los participantes de las tertulias », p. 122). Tel est ainsi le mode d'existence de l'« œuvre » poétique de Samich : sur le plan oral, elle se limite au cercle amical, et se confond avec le cours digressif de la conversation des *tertulias* ou avec les préceptes moraux formulés par le maître des lieux. Sur le plan écrit, elle se présente sous la forme de bribes de

papier, de feuillets détachés et accumulés de façon hasardeuse, sur lesquels sont notés des poèmes fragmentaires, inachevés :

Los poemas terminados – aunque en Samich el concepto de definitivo no estaba incluido en su práctica o actividad poética – iban siendo apilados sin orden en el fondo de ese armario (...). [U]nos poemas habían sido reunidos en un mismo lugar, otros no – los cuales a su vez tenían una estada flotante, itinerante, por el interior de la casa de Samich (p. 112)

La fragmentarité et l'itinérance de ces notes éparses, combinées à l'idée d'un retour incessant de l'écrivain aux mêmes questions (« Samich retornaba a su obra de manera permanente », p. 111), mais aussi à la subtile confusion entre poésie et philosophie de café littéraire ou de *tertulia*, entre principes esthétiques, recommandations éthiques et mots d'esprit, tout cela laisse bien entendu le lecteur penser que le spectre bienveillant de Macedonio plane au-dessus de la figure d'auteur paradoxale de Samich. De même, son invention d'une langue personnelle (« Esta leve discordancia con el lenguaje generalizado », p. 129) et la contradiction qui le traverse entre un certain égocentrisme et une forme de dénigrement de soi, rappellent également l'auteur des *Papeles de Recienvenido*.

C'est ainsi un étonnant « poeta iletrado » et « carente de Letra » (p. 46) que Chejfec nous présente dès le début de son œuvre : un poète dépourvu des Lettres, c'est-à-dire sans éducation littéraire autre que la sienne propre, acquise par l'expérience et à tâtons ; mais aussi un poète sans lettres... de noblesse, c'est-à-dire un amateur, un écrivain que personne ne reconnaît comme tel, excepté un petit groupe d'émules suburbains qui doutent eux-mêmes de son talent et de son intelligence. Un Macedonio de quatre sous, médiocre et attendrissant, qui viendrait s'ajouter à la longue lignée de « fracasados » argentins entamée par Chejfec dans ses articles.

4. L'imposteur

Le personnage dont *Mis dos mundos* constitue le récit est, on l'a dit, anonyme. On apprend dès le début du livre que ce promeneur est aussi un écrivain, dont le séjour dans une ville du Brésil est lié à ce statut social, puisqu'il y est invité à participer à un salon du livre. Il est donc dans le texte un auteur sans nom, et c'est là un de ses premiers traits paradoxaux : on le convoque du fait de son autorité – c'est-à-dire, rappelons-le, la notoriété

de son nom, « son inscription dans la mémoire collective »²⁴ – mais lui va rapidement quitter le salon et chercher, par sa flânerie désenchantée dans ce parc où nul ne le connaît, à devenir un autre et à oublier son propre nom : « Quise olvidar el motivo de mi visita a la ciudad y hasta me tentó la idea de olvidar mi propio nombre y tratar de ser otro. » (p. 11) Il semble en effet douter de plus en plus de lui et de la qualité de ses écrits (« yo estaba por entonces bastante disconforme con mis escritos », p. 17). Une inquiétude que ne manque pas d'aiguillonner le courriel qu'il reçoit d'un inconnu lui transmettant une critique négative parue sur l'un de ses livres. Dès lors, le récit de la promenade dans le parc peut être lu comme les tribulations minimales de l'écrivain qui doute. Là où Pauls imaginait dans *Wasabi* un écrivain pris dans une série de péripéties plus délirantes les unes que les autres, Chejfec imagine une déconfiture en mode mineur, faite de signes ténus tout au long du livre. La scène déjà évoquée du personnage s'adressant aux carpes et aux tortues du bassin donne à voir, cette fois encore dans un mélange des registres comique et pathétique, un écrivain sans légitimité aucune puisque sans public – les carpes représentant le public muet – : « Siempre un escritor sueña con un público real, y esto era lo máximo a lo que yo podía aspirar. » (p. 98)

Mais c'est dans les dernières pages de *Mis dos mundos* que se cristallise l'échec de l'écrivain. Après sa promenade, le protagoniste s'assoit à la terrasse d'un café, décidé à essayer d'écrire. Plutôt qu'organiser les « circonstances » propices à l'écriture, il cherche en réalité à sauver les apparences en adoptant une posture typique de l'écrivain, pour se donner une contenance :

Yo quedaba del lado de la civilización, representando una de las más habituales escenas típicas de escritor: sentado a la mesa de un bar, el previsible morral con las herramientas literarias dentro, alguna taza de café u otra bebida indistinta delante; o sea, la circunstancia propicia para escribir. (p. 120)

L'écrivain de café rejoue une scène littéraire « typique » et s'équipe de l'attirail littéraire « prévisible », bref, il en fait trop, à la manière du garçon de café décrit par Sartre dans *L'Être et le Néant* comme l'exemple parfait de la « mauvaise foi ». Pour le philosophe, ce serveur qui surjoue son rôle cherche en réalité, pour fuir l'angoisse, à se convaincre qu'il se

²⁴ Charline PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, op. cit., p. 158.

confond si pleinement avec sa fonction qu'il *est* sa fonction. S'attribuant ainsi une essence qu'il n'a pas – puisqu'il est homme et non chose, c'est-à-dire être-pour-soi et non être-en-soi –, le garçon de café cherche à échapper à son propre néant, à se consoler de sa propre vacuité. Ce n'est pas autre chose que désire l'écrivain assis à la terrasse du café et muni de ses accessoires idoines : échapper à cette identité flottante, instable, que l'errance dans le parc fait apparaître en lui, afin d'*être* écrivain une bonne fois pour toutes, pour s'attribuer ce rôle fixe et indubitable dans le monde, et convaincre ses voisins et lui-même de cette fonction littéraire. Il semble pourtant, à la différence du garçon de café sartrien, être lucide quant à l'imposture inhérente à son comportement, conscient de la mauvaise foi qui l'anime dans cette mise en scène mensongère :

Cada quien tiene su mentira vital, sin la cual la existencia diaria se desmoronaría; la mía consistía en los simulacros, de la literatura en este caso. De tanto adoptar una actitud de escritor, había terminado siéndolo (p. 122)

Une forme d'angoisse paranoïaque finit par le gagner (« Me sentí amenazado, o muy observado », p. 121), jusqu'à ce que lui apparaisse soudainement le mensonge qu'il s'ingéniait à mettre en scène : il n'écrira pas, et sa pose est un pur simulacre littéraire :

ahora, en una especie de pánico retrospectivo me aterrorizaba que me descubrieran (...). Temía que alguien, pasando al lado de mi cuaderno abierto, me desenmascarara como un simple y deliberado impostor. Las hojas de mi cuaderno no contendrían frases, ni siquiera palabras, sólo dibujos que buscaban simular caligrafías, o páginas repetidas con la palabra "qué", sobre todo "cómo", o con sílabas desconectadas que nunca hacían sentido. (p. 122)

L'image du carnet rempli de « graphies pour rien » – selon la formule de Barthes déjà mentionnée auparavant – et de mots répétés sur des pages entières n'est pas sans rappeler *Shining*, le film de Stanley Kubrick, qui met aussi en scène un écrivain incapable d'écrire et qui simule pourtant des sessions d'écriture quotidiennes. Lorsque sa femme, soupçonnant que son mari s'enfonce dans une forme de psychose, examine les pages de son supposé roman, elle découvre qu'il n'a pas cessé de récrire la même phrase sur des dizaines de feuillets.

Le personnage fait dans le début de son récit une référence subreptice à *Una luna* de Martín Caparrós et *Cumpleaños* de César Aira, livres tous deux écrits par leurs auteurs à la veille de leur cinquantième anniversaire. Comme le souligne Julio Premat, Aira reproduit

dans une certaine mesure avec *Cumpleaños* le geste de Stendhal qui, dans son autobiographie fictive *Vie de Henry Brulard*, se mettait en scène en homme de lettres bientôt quinquagénaire contemplant depuis le sommet du mont Janicule la splendeur passée de Rome²⁵. C'est tout l'inverse que représente Chejfec dans *Mis dos mundos* : un écrivain médiocre dans un parc sans histoire, qui plutôt que de chercher comme Stendhal à s'inscrire dans une histoire des hommes illustres, craint de rejoindre l'assemblée des hommes infâmes – au sens de ceux qui manquent de *fama*, de la notoriété « sans laquelle l'autorité de l'auteur et par conséquent l'auteur lui-même n'existent pas »²⁶. Dans son étude, Charline Pluvinet évoque précisément « l'infamie » de l'auteur présente dans les romans contemporains de son corpus, en jouant sur la plurivocité du terme : à la fois manque de *fama* et vilénie de celui qui commet une action détestable. C'est en revanche dans cette seconde acception du terme qu'il faut analyser l'infamie de l'écrivain dans *Boca de lobo*, qui comme on l'a dit vampirise Delia, s'approprie son corps pour perpétuer son engeance.

Par ailleurs, à travers cette figure d'écrivain imposteur, Chejfec fait dans *Mis dos mundos* planer la menace de la fausseté sur l'activité littéraire dans son ensemble, il la frappe d'un soupçon généralisé, en laissant supposer que la simple attitude, la feintise de la pose littéraire suffit à faire l'écrivain. Chejfec semble soulever cette question insidieuse : le statut d'écrivain s'obtient-il par de l'*être* – ou plutôt de l'apparaître – plus que par du *faire*, par ce que l'on représente aux yeux de la société – ici, les possibles spectateurs de la terrasse du café – plutôt que par ce que l'on produit ? La place de l'*œuvre* se trouverait alors disqualifiée au profit de celle de la *scène* littéraire, sur laquelle la légitimité de l'auteur ne serait conférée qu'en vertu de signes reconnus par un public comme propres à un ethos d'écrivain. Une fois encore la figure de Macedonio n'est pas loin de ces questionnements, puisque sa légitimité en tant qu'acteur littéraire de premier plan à son époque semble s'être fondée au moins autant sur ses brillantes – quoique laconiques – interventions au cours des réunions

²⁵ Julio PREMAT, *Héroes sin atributos*, op. cit., p. 239. Soulignons qu'Aira se met également en scène dans *Cumpleaños* comme un homme idiot, qui par exemple ne comprend pas le mécanisme des phases de la lune. La figure de l'imposteur est aussi présente dans *Parménides*, où le philosophe paie un poète pour écrire à sa place.

²⁶ Charline PLUVINET, *Fictions en quête d'auteur*, op. cit., p. 157.

littéraires dans les *confiterías* de Buenos Aires²⁷ que sur les quelques écrits publiés de son vivant. Dans *L'Adieu à la Littérature*, William Marx voit dans le mythe de l'écrivain qui n'écrit pas l'une des dernières figures auctoriales majeures de l'histoire de la littérature, mais s'appuyant sur la figure de légende de la littérature italienne Roberto Bazlen, il y décèle une paradoxale revalorisation :

s'il [l'écrivain qui n'écrit pas] est le dernier grand prêtre de la littérature dans une société où elle n'est plus écoutée ni même entendue, c'est parce que son mutisme librement choisi satisfait à la fois aux exigences du corps social et à l'idéal d'une écriture du silence. (...) Mieux que personne, il représente une époque qui ne croit plus en l'art d'écrire et dont il est le héros ambigu, apportant dans un même geste à valeur archétypale et la mort et la vie : mort concrète d'une littérature qui disparaîtrait si nul n'écrivait plus ; vie symbolique d'un art appelé à se ressourcer dans le silence.²⁸

Point de revalorisation de ce type chez Chefec, puisque l'écrivain tente toujours d'écrire ou de faire semblant, quitte à remplir son carnet de signes inintelligibles : il ne construit donc pas, comme Bazlen, son ethos sur le choix revendiqué du silence et de la posture d'écrivain.

Les nouvelles « Hacia la ciudad eléctrica » et « Novelista documental », publiées dans *Modo linterna*, n'ont pas seulement en commun avec *Mis dos mundos* le fait de donner à lire des figures dégradées de l'écrivain : elles se concentrent aussi, comme dans le roman, sur la périphérie de l'événement lettré, l'en-dehors de l'assemblée et de la conversation littéraires. *Mis dos mundos* raconte l'errance de l'écrivain dans le parc une fois qu'il a quitté le salon du livre auquel il est convié. Dans « Novelista documental », il est question d'un symposium auquel participe le narrateur, mais la plupart des scènes se déroulent avant ou après les événements littéraires proprement dits. Ce sont ces à-côtés du fait littéraire qui retiennent l'attention du narrateur : les matinées à l'hôtel, le départ des participants, etc. Surtout, Chefec prolonge dans « Novelista documental » la dérision de l'écrivain entamée dans *Mis*

²⁷ Borges questionné par Ferrari confirme cette place centrale de Macedonio au sein des cénacles littéraires, malgré ses interventions minimales : « Era lo principal [la conversación de Macedonio], sí; yo nunca he oído a una persona cuyo diálogo impresionara más, y un hombre más lacónico que él. Casi mudo, casi silencioso. Nos reuníamos para escucharlo todos los sábados en una confitería que está o estaba en la esquina de Rivadavia y Jujuy: La Perla. Nos reuníamos más o menos alrededor de medianoche, y nos quedábamos hasta el alba oyéndolo a Macedonio. Y Macedonio habla cuatro o cinco veces cada noche, y cada cosa que decía, él la atribuía – por cortesía – a su interlocutor. » Jorge Luis BORGES & Osvaldo FERRARI, *En diálogo I*, op. cit., p. 62.

²⁸ William MARX, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 156.

dos mundos : le symposium offre une sorte de panorama du désœuvrement, de l'impuissance et de la fragilité de l'homme de lettres. Le narrateur y fait notamment la rencontre d'un écrivain désillusionné qui transporte avec lui depuis dix ans un carnet presque entièrement vierge (« Usado por fuera y nuevo por dentro, me dice al oído. », p. 109), puis d'un Enrique Vila-Matas moins préoccupé de littérature que de la présence dans l'hôtel de l'arbitre de foot argentin Elizondo. Ce narrateur lui-même donne à voir une image d'écrivain plutôt risible : son souci principal lors du symposium et qui tourne à l'obsession au fil du récit est en effet de se prendre en photo avec les perroquets du jardin de l'hôtel. Son personnage prolonge en quelque sorte celui de *Mis dos mundos* dans le désir de communiquer avec les animaux (« No sé de dónde viene el deseo de hablar a los animales », p. 103), ainsi que dans le doute radical quant à sa légitimité littéraire et dans la crainte que le monde ne découvre son imposture. Les photographies avec les guacamayas lui apparaissent alors, de façon quelque peu pathétique, comme la possible justification de sa présence au congrès :

Pienso que el encuentro de escritores va a terminar y que no tendré la foto para cuando regrese a casa. Una prueba que en cierto modo salvaría mi participación. (p. 103)

Le explico que soy novelista, como todos los demás, y que preciso las fotos para documentar que es cierto lo que escribo; que mi principal temor es encontrar a alguien que me pida cuentas, y después ante mi silencio me acuse de inventar todo. (p. 106)

Dans « Hacia la ciudad eléctrica », Chejfec déplace également l'attention sur l'avant et l'après de l'événement littéraire. Il s'agit cette fois d'un salon du livre dans la ville nord-américaine de Scranton auquel est convié l'écrivain narrateur, mais il est surtout question du trajet qui précède le salon et du départ des écrivains invités qui s'échappent de l'événement face à l'absence totale de public. Cette image de l'écrivain sans public est en effet centrale dans la nouvelle, liée là encore à l'idée du désœuvrement de l'auteur :

Pues bien, la cola para la firma del autor inglés era como de 20 personas. Su lugar estaba en la punta izquierda de la larga mesa. Todos los demás autores nos encontrábamos, por así decirlo, liberados de esos menesteres, desocupados. (p. 211)

L'absence de lecteurs provoque dès lors la fuite de l'écrivain et l'image de la chaise vide (« Tomé una foto de mi lugar: se ve mi nombre sobre la mesa, los correspondientes bolígrafos y una silla vacía. », p. 211), image littéralement insérée dans le texte sous la forme

d'une photographie au milieu du texte, et décrite par le narrateur comme la représentation du renoncement de l'écrivain :

Abro a veces la computadora y veo la foto con el nombre de Bragi y su silla vacante, y se me ocurre pensar que es el ejemplo de la renuncia física del escritor. (p. 211)

L'épilogue de la nouvelle approfondit le portrait quelque peu risible de l'écrivain à travers une scène presque mystique : après avoir quitté sa table de dédicace, le narrateur marche dans la ville avec ses compagnons de route lorsqu'un petit morceau de papier blanc tombe du ciel jusqu'à eux. C'est là pour le narrateur le signe qui les rétablit en leur qualité d'écrivains, la manifestation d'une sorte d'instance divine ou du moins supérieure venue les sauver du désaveu subi précédemment :

Me dije que ese papel era la pieza que nos venía a rescatar como escritores; que después de nuestra defeción, digamos, la realidad se mostraba de acuerdo con nosotros y nos anunciaba que estábamos en el buen camino. (p. 218)

La nouvelle et le recueil tout entier se closent ainsi sur cette vision d'un écrivain privé d'audience et qui cherche dans le monde des signes, volontiers surnaturels, qui puissent réaffirmer *a minima* et malgré tout son statut littéraire.

5. Le « non-écrivain » ?

Dans chacun des textes narratifs mentionnés se dessine une figure d'auteur paradoxale, pour laquelle un hiatus s'est créé entre le *faire* et l'*être*, entre l'acte d'écrire et l'identité d'écrivain. En effet, tous écrivent ou ont écrit, mais ils manquent d'assurance, ont du mal à se constituer un public ou à publier – « a mí también me espera el momento de no poder publicar », avoue le narrateur de « Novelista documental » (p. 100) –, ou bien il est difficile de leur attribuer l'autorité d'une *œuvre* tant leurs écrits sont épars et volatiles – comme c'est le cas pour le poète Samich –, ou encore ils n'ont plus de l'écrivain que la posture stéréotypée mais sont désormais incapables de produire une ligne – c'est la situation de l'« imposteur » de *Mis dos mundos*. En somme, leurs figures d'auteurs sont au bord de l'effacement. Leurs noms d'auteurs semblent tendre moins vers l'accroissement que vers l'oubli progressif – dans « Hacia la ciudad eléctrica », le nom de l'auteur sur la table de

dédicace apparaît comme le mode de désignation d'une présence déjà disparue, puisqu'il se trouve devant une chaise vide (p. 211).

Mais le nom de Chejfec a-t-il à voir avec ces figures littéraires dégradées ? Y a-t-il un sens à vouloir relier ces personnages d'auteurs à une posture littéraire de Chejfec ? Peuvent-elles constituer un *ethos discursif*, qui coïnciderait avec une éventuelle *image d'auteur*²⁹ ? Un premier indice, déjà évoqué précédemment, nous invite à le penser : la clé autofictionnelle du nom de « Samich », qui n'est autre que le nom maternel de Sergio Chejfec³⁰. Le poète Samich apparaît alors comme un double, une version alternative ou un proche cousin de l'auteur lui-même, romancier mais également poète ; il se trouve en tout cas pris dans une relation de familiarité avec lui.

Toujours est-il que l'image d'auteur de Chejfec, telle qu'il la définit en filigrane dans le métadiscours critique, tend à s'inscrire en sympathie avec ces écrivains, argentins ou non, pour qui l'identité littéraire est éminemment problématique, toujours instable et marquée par le doute. C'est ce que montrent partiellement l'essai sur Giannuzzi ainsi que les articles évoqués plus haut, mais également l'article intitulé « Formas del escritor ausente », élaboré par Chejfec en 2011 pour le colloque « L'objet littérature aujourd'hui ». L'auteur se propose d'y analyser « algunas manifestaciones de estas personalidades flotantes que vienen a ser los no-escritores »³¹, fondant ainsi sa propre catégorie auctoriale paradoxale : les « non-écrivains ». C'est à Lorenzo García-Vega qu'il emprunte ce terme, par lequel l'auteur cubain se désigne dans son autobiographie *El oficio de perder*, exprimant ainsi la crainte d'être l'auteur de textes inintelligibles et de voir son œuvre menacée de désagrégation. Pour Chejfec les attributs du non-écrivain peuvent être multiples, et l'on retrouve dans son explicitation plusieurs des caractéristiques décelées précédemment :

²⁹ Rappelons la distinction qu'établit Ruth Amossy entre les deux concepts : l'*ethos discursif* est un « effet du texte » littéraire lui-même et constitue « l'image que le locuteur présent ou absent projette de sa personne dans le discours », tandis que l'*image d'auteur* se construit dans les alentours du texte littéraire, dans des « discours d'accompagnement » tels que la publicité ou la critique, ou bien est construite par l'auteur lui-même dans ses métadiscours. Ruth AMOSSY, « La double nature de l'image d'auteur », art. cit.

³⁰ Vincent Colonna, dans sa thèse sur l'autofiction, insiste sur la présence du nom de l'auteur dans la fiction pour attester le genre autofictionnel : « l'homonymie est le seul critère rigoureux et indiscutable pour distinguer les cas où un écrivain s'est fictionnalisé dans un ou plusieurs de ses ouvrages. » Vincent COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 44.

³¹ Sergio CHEJFEC, « Formas del escritor ausente », *L'objet littérature* [en ligne], 2011. URL : <http://oblit.hypotheses.org/333>. Consulté en mai 2017.

En este sentido, la idea de no-escritor contiene varias premisas y sobre todo posee más de un enunciador. Es el escritor imperfecto, inhábil por momentos y a veces inadaptado, que carece de discurso homogéneo y articulado; y es también el escritor marginal, sin reconocimientos ni hábitos literarios, al que le falta costumbre o competencia, o *habitus* como diría Bourdieu; que percibe la realidad como ajena a buena parte de su condición. Pero es también el escritor marginal con muy poco para reivindicar: casi nada de su radicalidad y también ya despojado del aura iconoclasta y vanguardista que en otras épocas una colocación excéntrica podía brindar.³²

Prolongeant ses réflexions sur les *leitmotive* de l'angoisse et de l'échec de l'écrivain dans la littérature argentine – respectivement dans « La tradición de la angustia » et « El fracaso como círculo virtuoso » –, Chejfec voit en cette catégorie des non-écrivains une lignée latino-américaine particulièrement fournie :

se puede concebir como una suerte de línea de fuerza de la literatura latinoamericana, a la que incluso es posible asignarle una genealogía oculta e irregular. Me refiero a los escritores “incompletos” en general, los relegados por la jerarquía de los mercados editoriales, incluso los escritores autoformados, que parecen milagros culturales en la medida en que representan concepciones únicas y sumamente acotadas de la literatura, etc., o sea, hablo de una literatura defectuosa, trabada y resistente al adocenamiento.³³

Arlt, Laiseca, Levrero, Néstor Sánchez sont ainsi selon Chejfec quelques uns des représentants de cette littérature volontiers déviante, qui résisterait aux réquisits du marché éditorial autant qu'au classement catégorique, et dont le mode d'existence et de circulation, de ce fait, se révélerait souvent dysfonctionnel et donc peu légitimant pour les auteurs. Chejfec conclut son article en faisant du non-écrivain la véritable condition littéraire contemporaine, puisque l'époque où la littérature était « el vehículo de los significados ideológicos y estéticos que modelaban las sensibilidades » et où les livres « ofrecían una explicación legible y relevante » est selon lui définitivement révolue. C'est précisément au sein de cette littérature d'autodidactes incertains, cette littérature qui doute profondément de ses « prémisses », hantée par le spectre de l'échec, de l'illisible ou de l'absence de destinataire – et donc de l'autotélie stérile – que se situe Chejfec, qui dans un entretien de 2015 s'octroyait lui-même le titre de « non-écrivain » :

Es que en América Latina y probablemente más en el Cono Sur, la literatura sigue siendo un campo absolutamente poroso. La tradición del escritor latinoamericano es la del

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

autodidacta, lo que deriva a veces en propuestas estéticas más o menos vacilantes. Creo que por eso se me dio hacer una literatura que bordee no tanto lo afirmativo sino lo conjetural, que no se proponga como un discurso literario pleno de significados inmediatamente legibles. Más bien mis narraciones, creo, son desarrollos de incertidumbre. Sería una literatura que duda de sus propias premisas y de lo que dice. De ahí la idea de ser, un poco, no-escritor.³⁴

C'est que, comme on l'a dit, la relation de Chejfec avec la littérature est teintée de soupçon, et pas uniquement à l'égard de l'institution romanesque du personnage : sa propre identité d'auteur lui semble éminemment précaire puisqu'elle n'existe pas pour lui au-delà d'un *faire* – en l'occurrence du seul acte d'écrire – : « La relación que establezco con mi tarea está saturada de desconfianza. Nunca me pienso como escritor, excepto cuando escribo », écrivait-il déjà dans *Punto de Vista* en 1994³⁵. C'est une semblable méfiance qu'il décrira bien plus tard, dans l'essai sur Giannuzzi, comme son spectre familier, et comme le contrepois à son besoin tout aussi nécessaire de croire malgré tout en la capacité de la littérature : « Me encontré de este modo junto al fantasma que me acompaña desde hace mucho: mi falta de fe en la literatura unida a la ciega necesidad de creer en ella. » (*Sobre Giannuzzi*, p. 49-50). Au cours de l'entretien que nous avons eu avec lui en 2015, Chejfec a confirmé cet intérêt pour les écrivains dont l'identité littéraire manque de cohérence et de stabilité (« Los escritores que en general me interesan como lector son escritores con identidades bastante amorfas »), une défectuosité qu'il assigne volontiers à sa propre identité : « Yo por lo menos no me siento un escritor profesional, un escritor que acumule capital simbólico. Para mí la idea de ser escritor está permanentemente puesta en duda. »³⁶

À cette profession de foi paradoxale correspond un récit de l'entrée en littérature également problématique. Rappelons-le : dans *Últimas noticias de la escritura*, Chejfec raconte en effet que l'une de ses premières voies d'accès à l'activité littéraire fut la copie à la main de nouvelles de Kafka dans un carnet (« Hace bastantes años ocupé tardes enteras en copiar relatos de Kafka », p. 22). Dans ce que l'on peut considérer comme un récit de soi susceptible d'étayer une image d'auteur, on remarque d'abord que Chejfec se représente en simple copiste, appliqué et « scolaire » (« Tenía unos cuadernos (...) de formato escolar

³⁴ Francisco ÁNGELES, « La literatura como conjetura », art. cit.

³⁵ Sergio CHEJFEC, « Entropía », *Punto de Vista*, n°48, avril 1994, p. 34.

³⁶ Voir l'entretien en annexe.

aunque de pocas páginas »), et non en créateur, en producteur d'une littérature originale. C'est justement un fameux copiste que Jean-Yves Jouannais érige en emblème de ses *Artistes sans œuvres* : le scribe Bartleby, personnage d'Herman Melville, qui par sa profession et sa négativité paradoxale, renverse l'idée de création originale. En effet, le copiste de Melville est selon Jouannais celui qui, par ce « choix d'existence, s'est interdit, de fait, toute création personnelle. Commis aux écritures, n'est-ce pas la position idéale pour n'avoir pas à commettre d'écriture propre ? »³⁷ Ainsi Chejfec prend-il ses distances avec un tropisme académique du mythe d'auteur consistant à se montrer comme créateur d'une œuvre originale, pour s'inscrire en plein, et ce dès ses origines littéraires, dans une vision moderne et volontiers borgésienne de l'écrivain comme réécrivain. Ce n'est pas Borges pourtant, ou bien Arlt, que recopie Chejfec, mais Kafka : postulons que, par ce geste, il renoue en même temps avec l'Europe centrale de ses ancêtres et la judéité, mais qu'il choisit comme modèle un homme dont l'identité d'auteur fut elle aussi éminemment problématique. Chejfec se montre ainsi en épigone besogneux d'un écrivain qui ne conclut aucun de ses romans et chercha à détruire la plus grande partie de son œuvre – « Kafka escribió su obra y no creía en ella. En todo caso simulaba no creer, o tal vez por una sensación extremadamente aguda del sacrificio fue que decidió destruirla. », souligne Saer dans son dialogue avec Piglia.³⁸ Quel modèle plus paradoxal, donc, pour les « sesiones de copiado » d'un écrivain en herbe, que cette figure emblématique, dans l'histoire romanesque du siècle dernier, de l'expérience des limites du langage et de la difficulté à écrire. Ce bref « récit des origines » littéraires qu'offre Chejfec n'est dès lors pas « qualifiant », il évacue d'emblée l'idée d'un auteur en majesté qui chercherait l'admiration de son lecteur.

Dans l'œuvre de celui qui voit en l'autobiographie l'éventuel règne de « la douce tyrannie de la première personne »³⁹, qui a sans doute lu de près « La nadería de la personalidad » de Borges⁴⁰ et a intégré depuis longtemps l'Internationale Égocide aux côtés

³⁷ Jean-Yves JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Gallimard coll. « Verticales », 2009, p. 197.

³⁸ Ricardo PIGLIA & Juan José SAER, *Diálogo*, op. cit., p. 38.

³⁹ Sergio CHEJFEC, « La dulce tiranía de la primera persona », *Babel*, n°7, février 1989, p. 23.

⁴⁰ Jorge Luis BORGES, « La nadería de la personalidad », *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 84-95.

de Macedonio⁴¹, le « je » de celui qui raconte ne cesse de se dérober, et la figure de l'auteur se voit constamment questionnée et dégradée, dépouillée de ses attributs qualifiants ou tournée en ridicule. Être un grand écrivain, c'est n'être personne : c'est là le tropisme argentin que décrit Premat dans son essai ; gageons que celui qui se désigne comme « non-écrivain », qui s'invente ou se trouve des pairs terrassés par l'échec, l'incroyance ou l'imposture, ne tardera pas à rejoindre lui aussi la famille argentine des « héros sans attributs ».

Au même titre que celle des personnages, l'identité auctoriale est incessamment troublée dans l'œuvre narrative de Chejfec et profondément remise en question dans ses articles critiques. Disqualifiant en tous ses aspects son auctorialité, désamorçant la « fonction-auteur » et frustrant sans cesse chez le lecteur son « désir d'auteur », celui qui écrit se voit alors rendu étranger à lui-même, en porte-à-faux vis-à-vis de la fonction sociale et symbolique qu'on lui assigne du fait de son activité. Mais voyons à présent comment la représentation de l'étrangèreté à soi découle d'une interrogation sur les origines.

⁴¹ Voir Diego VECCHIO, *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 11-13.

Chapitre III

Filiations problématiques : l'identité à l'épreuve de la transmission

C'est cela, la crise de la littérature, la littérature comme crise : tous ces fils sont en révolte contre d'autres fils qui les ont précédés, et non plus contre des pères. Et avec le père a disparu l'instance légitimante, celle qui dit au fils : tu es *écrivain*.

Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*

El pasado puede carecer de organización, tiene forma de espiral, de cuadrícula o de laberinto, allí nos perdemos al buscar cualquier origen

Sergio Chejfec, « Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios »

Si les identités sont dans l'œuvre de Chejfec si fréquemment sujettes à l'effacement, à la dissociation ou à l'aliénation, c'est sans doute que cette part de l'identité qui se transmet, dont on hérite, fait elle aussi l'objet d'un doute radical. L'ascendance est bien moins chez Chejfec une source de certitude identitaire ou un moyen d'affirmation de soi que le lieu d'une profonde inquiétude ; elle est aussi, de ce fait, la matière première de l'écriture narrative. En effet, il n'est pas anodin que Chejfec entre en littérature – bien qu'il exerçait déjà auparavant en tant que critique – avec un texte qui s'annonce, dans son incipit, comme une tentative de biographie du père. Au moins autant que celle de la disparition, la question de l'origine hante l'œuvre de Chejfec – depuis les ancêtres inconnus dans *Lenta biografía* jusqu'aux traces rappelant l'art pariétal dans *Boca de lobo*, en passant par l'idée d'une langue primitive, présente dans les premiers livres et que nous aborderons bientôt.

Dans son essai *Encres orphelines*, Laurent Demanze voit dans le moment littéraire contemporain en France un temps de ressassement problématique du passé :

Comme l'ombre portée d'une modernité en rupture d'héritage, le récit contemporain investit mélancoliquement le temps des origines. Car il y va depuis une vingtaine d'années d'une investigation inquiète, menée par un individu incertain, mais qui cherche à travers son ascendance une parcelle enfouie de sa vérité singulière. (...) Mais c'est une anamnèse mélancolique au goût de cendre, où la dette se mêle à la transmission d'une cassure. (...) L'écrivain contemporain ausculte les heures anciennes à la recherche des

traces effacées d'un passé disparu, comme si quelque chose d'inaccompli – *en souffrance* – hantait les temps présents.¹

Demanze souligne par ailleurs que les années 1980 sont une période charnière dans la littérature française : à l'heure où s'essoufflent les avant-gardes, et bien que l'écriture contemporaine se réclame toujours du « soupçon », celle-ci est toutefois travaillée par un retour au récit, mais un récit « strié d'ellipses et de lacunes, un récit porteur de mémoire et taraudé par un passé absent. »² Si cette « anamnèse mélancolique » s'attache bien sûr à mettre en lumière les grands traumatismes collectifs du XX^e siècle, c'est plus particulièrement sur le domaine privé et familial que se resserre désormais le champ d'enquête du passé : « Le récit contemporain renoue alors avec les histoires de famille, qui sous-tendaient la littérature, du conte aux fresques généalogiques. »³ Si tant de récits se peuplent alors de fantômes et de photographies anciennes, c'est que la narration devient le lieu d'interrogation de l'ascendance, du legs et des figures parentales et ancestrales.

Dans *Escribir hacia atrás*, Gina Saraceni a entrepris de dégager dans la littérature latino-américaine des vingt dernières années une semblable préoccupation pour les questions de la mémoire et de l'héritage. Son corpus d'analyse, aussi vaste sur le plan spatial que temporel, comprend, en plus de *Lenta biografía*, des textes des Argentins Roberto Raschella et Tununa Mercado, du poète et nouvelliste mexicain Fabio Morábito et du Chilien Raúl Zurita. Son travail se propose de réfléchir sur la figure de l'héritier, à partir de deux préoccupations centrales : d'une part l'héritage conçu comme une dette vis-à-vis des ancêtres et une cohabitation avec leur souvenir ou leurs traces (« una forma de convivencia con los espectros del pasado que sobreviven en el presente »), et d'autre part l'héritage comme travail herméneutique du legs (« la idea de herencia no como apropiación mecánica de un bien que se adquiere a través de un testamento o de la transmisión sino como proceso de lectura e interpretación de un legado »⁴).

Il s'agira ici de voir comment l'œuvre de Chejfec témoigne de cette tendance rétrospective dans la littérature contemporaine ; comment aussi le sujet chez Chejfec,

¹ Laurent DEMANZE, *Encres orphelines*, op. cit., p. 9-10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ Gina SARACENI, *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, op. cit., p. 14.

confronté à l'étrangeté du monde et en proie à sa propre étrangeté, entreprend d'investiguer ses origines, au risque de se perdre dans l'arbre généalogique. Nous aborderons tout d'abord la récurrence des figures d'orphelins dans le corpus, pour nous concentrer ensuite sur *Lenta biografía*, roman des origines et biographie en miroir, où la fiction tente de combler les lacunes de la mémoire, socle de l'identité. Enfin, c'est au nom propre que nous nous intéresserons, en tant que part de l'identité transmise et objet de multiples transformations chez Chejfec.

1. Figures d'orphelins

– ¿Y de qué huérfanos? ¿De padres?

– Sí, también. Pero más que de padres, de tierra, de solidaridad, descargó pitando secamente el cigarrillo Herman.

Mario Goloboff, *Caballos por el fondo de los ojos*

Une génération sans « pères » ?

Avant d'aborder le motif de la filiation et la figure de l'orphelin chez Chejfec, il importe de revenir brièvement sur le contexte d'émergence de son œuvre. Rappelons que Drucaroff définit la génération de Chejfec comme une charnière entre celle de l'hyperpolitisation et de l'euphorie militante des années 1970 et celle de la post-dictature. L'année 1960 représente ainsi selon elle la « fecha frontera, bisagra: el más tardío y el más temprano año de nacimiento que comparten dos grupos generacionales: el de militantes y el de postdictadura. »⁵ Les écrivains du manifeste « Shanghai » puis de la revue *Babel*, ayant ainsi connu la dictature pendant leur jeunesse – c'est-à-dire pour beaucoup d'entre eux la période de leurs études universitaires – et issus de ce que Drucaroff décrit comme un entre-deux générationnel, n'hésiteront pas, à la fin des années 1980, à évacuer l'idée de continuité et se présenter comme une sorte de génération spontanée, en mettant à distance la conception très politisée des lettres nationales qui prévalait auparavant. Drucaroff parle à cet égard d'un

⁵ Elsa DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre*, op. cit., p. 61.

oubli volontaire de la période pré-dictatoriale⁶. Or c'est justement en termes de transmission interrompue et d'absence de filiation, et surtout à travers la figure de l'orphelin, que s'exprime cette situation. C'est en tout cas ce qu'exprime Lucas Rubinich en 1985 lorsqu'il réfléchit sur l'état du champ intellectuel argentin de l'immédiate post-dictature : à la différence du climat d'effervescence éditoriale et intellectuelle des années 1960, celui de la décennie 1980 souffre d'une forte atomisation, d'une situation économique qui complique les processus de publication et d'une certaine désillusion à l'égard de certaines idéologies ou courants de pensée structurants :

Las muchas y variadas publicaciones de los 60', el ingreso masivo de jóvenes intelectuales, la gran cantidad de revistas dirigidas por ellos mismos que a la vez operaban como instituciones consagratorias para sus pares... no estamos en ese clima: ni por los sueños que ellos pudieron soñar, ni por la situación concreta. (...) El clima es diferente, no tenemos ahora la euforia de esos años de revolución cubana, ni el psicoanálisis, ni la sociología como elementos novedosos dentro del campo intelectual, no escribimos al amparo de la luz de Sartre, ni "descubrimos" a Cortázar. Lo nuevo dejó de serlo (eso no sería nada) y lo que es peor algunos mitos se fueron desmoronando.⁷

Dès lors, cette jeune génération d'intellectuels et d'écrivains – de plus ou moins 30 ans en 1985 –, dont Rubinich fait partie autant que Chejfec, est composée pour l'essentiel d'autodidactes qui ont manqué de « pères », c'est-à-dire de grands modèles théoriques et de figures intellectuelles fortement implantées. Certains de ces « orphelins » ont cependant pu trouver des « grands frères » protecteurs sur lesquels compter :

[Si] no tuvimos modelos, "padres", algunos encontramos hermanos mayores que hicieron menos ardua esa marcha con destino incierto por la que nadie (ni nosotros) se animaba a apostar. (...) Hermanos mayores porque estos intelectuales que habían publicado o quizás tuvieron una cátedra universitaria tampoco eran grandes consagrados. (...) Huérfanos, encontrábamos en estos padres sustitutos la posibilidad de enterarnos de la existencia de un mundo intelectual que no llegaba a la universidad.⁸

Ainsi, dans ce contexte d'affaîsissement de l'héritage intellectuel de l'avant-dictature, la génération « absente » se verrait dans l'incapacité de rejeter comme de révéler ce passé, de commettre le « parricide » autant que de permettre l'avènement d'une nouvelle ère qui puisse l'égaliser en terme d'effervescence intellectuelle :

⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷ Lucas RUBINICH, « Retrato de una generación ausente », art. cit., p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

La posibilidad de ser excluye tanto el entierro como la glorificación de la historia reciente: ni borrón y cuenta nueva, ni la construcción de otro edificio mítico para ser adorado. (...) ¿Es que podríamos, por ejemplo, ser parricidas (que aunque suene paradójico sabe ser una saludable costumbre para la vida intelectual), huérfanos como somos?⁹

Ce constat d'une génération privée de transmission autant que de la possibilité du « borrón y cuenta nueva » concorde avec ce qu'affirmera Martín Caparrós quatre ans plus tard dans la revue *Babel*, dans son article intitulé « Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril », déjà plusieurs fois cité ici, mais utile à maints égards pour définir le positionnement de la revue dans le champ littéraire de l'époque :

Lo que conforma la primera posibilidad del nosotros es la filiación y el parricidio; huérfanos de ambos, tenemos que inventarnos hermandades electivas en base a nuestras propias palabras¹⁰

Caparrós semble ici prendre acte des contradictions qui animent le groupe littéraire des « babélicos » en tant que néo-avant-garde¹¹ – ou plus précisément en tant qu'avant-garde tardive et paradoxale¹² – : si le groupe, fédéré et défini par un manifeste, prône un renouveau, il revendique dans le même temps une plus grande autonomie de la littérature vis-à-vis du champ politique, alors que l'un des grands principes novateurs des avant-gardes

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Martín CAPARRÓS, « Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril », art. cit.

¹¹ Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013.

¹² Il convient en effet de souligner les paradoxes de ce qui a pu apparaître comme une génération littéraire ou une avant-garde. En février-mars 1988, c'est-à-dire deux mois avant la première publication de *Babel*, paraît dans *El Periodista de Buenos Aires* un entretien collectif avec les membres du « grupo Shangai », qui s'attachent à défaire les *topoi* associés à l'idée de génération ou de groupe avant-gardiste : ils s'y montrent réticents à parler depuis un « nosotros » fédérateur et homogénéisant, et Ricardo Ibarlucía affirme : « No somos una vanguardia, tal vez una retaguardia ». Bien que la publication du manifeste du groupe en 1987 puisse être considérée comme un acte fondateur typique des avant-gardes, Caparrós a précisé en 1993 que la formation du collectif était née d'une amitié commune et surtout de la conjoncture culturelle et d'une nécessité de réagir à diverses attaques de la part de la critique : « Shangai fue un grupo literario que no existió cuando existía; sí antes, y quizás después. Shangai se había formado casi como un acto de defensa, cuando un grupo de escritores jóvenes y ligeramente editos, un poco amigos, descubrimos que solíamos ser blanco de ataques sorprendentes. (...) Como nos ofendían en conjunto supusimos que debíamos defendernos en conjunto. » Cité par CASTRO María Virginia, « ¿Posmodernos? ¿Apolíticos? "Grupo Shangai": nuevas narrativas sobre la última dictadura militar », VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata [En ligne], consulté en juin 2017. URL :

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3526/ev.3526.pdf

historiques est justement « la mise en question du statut autonome de l'art dans la société bourgeoise »¹³. Positionnement paradoxal que l'on retrouve dans la phrase de Caparrós, puisque ce « nous » des jeunes écrivains de Babel se positionne de façon ambiguë : en même temps qu'il refuse toute filiation, il est incapable de tuer les pères, d'être « parricide ». En effet, le geste radical de la table rase, apanage des premières avant-gardes, ne semble plus possible en cette fin de XX^e siècle – et comment, dans l'Argentine des années 1980, révoquer ou fustiger Borges, ce colossal père littéraire, quand tant de générations précédentes s'y sont déjà essayées de façon plus ou moins véhémement ? L'ère des parricides de Borges, que Rodríguez Monegal voyait émerger avec les membres de *Contorno* – Adolfo Prieto et David Viñas en particulier –, a fait son temps¹⁴. De fait, il est assez évident que les jeunes gens de *Babel* écrivent dans l'ombre tutélaire de Borges : son empreinte est partout dans la revue, dès son premier numéro¹⁵. Ce ne sera donc pas la figure de l'héritier ni celle du parricide qui les représentera, mais celle de l'orphelin, qui ne se choisit pas des pères de substitution, c'est-à-dire des modèles littéraires passés, mais des frères – des « fraternités électives » –, des affinités contemporaines. Toutefois, précisons que cette vision ne se vérifiera pas complètement dans la revue par la suite, puisque s'il est vrai qu'une attention sera portée aux littératures contemporaines d'autres aires culturelles¹⁶, les membres de *Babel* ne cesseront pas de s'inscrire dans la lignée de quelques illustres prédécesseurs, ou de leur rendre hommage – dans le désordre : Sarmiento, Gombrowicz, Lamborghini, Céline, Juan Goytisolo, Sade, Joyce, l'Oulipo, etc.¹⁷

Autre paradoxe, souligné par Valeria Sager : nombre d'écrivains issus de cette génération que Caparrós n'hésite pas à présenter comme spontanée, orpheline, font de la filiation et de la formation de la structure familial des thèmes centraux de leurs romans publiés au cours des années 1990 :

¹³ *Ibid.*, p. 173.

¹⁴ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956.

¹⁵ On trouve ainsi, entre autres, dans le n°9 une republication de « El escritor argentino y la tradición » et celle d'un article de Bioy Casares sur *Ficciones*, initialement paru dans *Sur* en 1942, dans le n°19 ; par ailleurs, on trouve une référence au « Poema conjetural » dans l'éditorial de Caparrós dès le premier numéro de la revue.

¹⁶ Voir par exemple l'article de Rodolfo Alonso « Literatura gallega contemporánea » (n°13), ou « Poesía chilena actual » par Eduardo Correa (n°11).

¹⁷ Voir les dossiers des numéros 5, 11, 13, 15 et 19, la section « Bárbaros » du numéro 4, la section « El libro del mes » des numéros 2 et 9.

A partir de la figura de la orfandad que les permite afianzarse sobre la ficción de haber nacido desde la nada, desde “la libertad del niño proletario” el grupo toma posición en el campo literario diseñando estructuras de parentesco. Pero además, sus novelas trabajan obsesivamente sobre la constitución de la familia.¹⁸

Sager cite ainsi *Boca de lobo*, *Wasabi* de Pauls et *Inferno albino* de Sergio Bizzio (1993), trois romans dans lesquels le protagoniste apprend qu’il va devenir père. Elle remarque également que c’est la formation d’une famille qui constitue la trame de plusieurs récits tels que *Más allá del bien y lentamente* du même Bizzio (1995), ou bien *El dock* de Matilde Sánchez (1993).

Orphelins de papier

On ne trouve pas de semblables structures familiales dans l’œuvre de Chejfec : comme on a pu le constater, il s’agit en général de couples conjugaux ou amicaux – *Los planetas*, *Boca de lobo*, *La experiencia dramática* – ou d’individus solitaires ou esseulés – *El aire*, *Cinco*, *Mis dos mundos* –, mais les relations filiales ou fraternelles sont quasi absentes des récits, à l’exception de *Lenta biografía* – nous y reviendrons – et de la nouvelle « El extranjero », qui fait le portrait du frère décédé. En réalité, les situations familiales conçues par Chejfec sont souvent marquées par une césure générationnelle. Ainsi, il multiplie dans son œuvre les figures d’orphelins. On a déjà évoqué le jeune héros orphelin de *Cinco*, dont le père est mort dans une bagarre de faubourg, à la façon d’un personnage du Borges *criollista*. Cet orphelinage et son jeune âge, ainsi que le milieu modeste dont il est issu et ses longues errances, qui l’amènent à fréquenter des marginaux, font penser au type du personnage picaresque. La mort du père est présente également dans *Lenta biografía*, dans la partie consacrée à l’histoire du *perseguido*. Ce personnage, apprenant que son père a été tué par les nazis et qu’il est désormais orphelin, ne s’exprime au discours direct que sous la forme d’un lamento répétitif : la phrase « Ahora quisiera saber en qué lugar del mundo podré encontrar un padre como el mío » n’apparaît ainsi pas moins de huit fois dans le texte (p. 32, 37, 50, etc.). Comme dans *Cinco*, l’orphelinage est désigné comme une

¹⁸ Valeria SAGER, « Reflexiones para una historia de la narrativa argentina de los años 90 », Antonio CAMOU, Cristina TORTTI & Aníbal VIGUERA (coord.), *La Argentina democrática: los años y los libros*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p. 92.

condamnation à l'errance, à la recherche désespérée d'un lieu, d'une *patrie* qui puisse se substituer à celle des origines familiales, celle que le *perseguido* se voit forcé de quitter.

Dans *Boca de lobo*, le narrateur est un père qui abandonne son enfant, puisqu'il quitte Delia dès lors qu'il apprend qu'elle est enceinte. Lorsqu'il en fait paraître l'incipit encore inédit dans *Punto de Vista* en 1997, Chejfec lui donne pour titre « Pater », mettant l'accent sur le thème de la filiation présent dans le roman¹⁹. Indice étrangement prémonitoire de l'abandon à venir : c'est dans un lieu nommé « Los Huérfanos » que le protagoniste voit pour la première fois Delia descendre du bus pour rentrer chez elle : « Todo comenzó en la esquina de Los Huérfanos, donde la veía bajar del colectivo » (p. 9). Si l'on peut trouver ce toponyme dans le monde hispanophone – par exemple la rue Huérfanos dans le centre de Santiago du Chili, du fait de la proximité d'un ancien orphelinat –, il ne semble pas choisi par hasard dans le récit, puisqu'il place l'origine de la relation entre Delia et le personnage sous le signe de la rupture générationnelle.

On assiste, au début de *El llamado de la especie*, à une autre scène de cassure dans la relation filiale. Dans le chapitre « Cierta escena », la narratrice fait le récit d'un épisode traumatique de son enfance : la relation de complicité avec son père se trouve brutalement interrompue lorsque celui-ci revient à la maison un soir couvert de sang, victime d'une agression dont on ne saura rien. Aussi mystérieux soit-il, l'événement est décrit comme une catastrophe intime (« en esa era de catástrofes », p. 21), qui instaure dès lors une distance irrémédiable entre le père et sa fille : « Antes pronunciaba mi nombre con anhelo (...); ahora su garganta también trastabillaba, una voz quebrada que no le hablaba a mi presencia sino a la imagen de su propio estupor » (p. 21).

Tandis que dans *Los incompletos*, c'est toute l'identité argentine qui est décrite comme orpheline (« sólo la argentina era la identidad huérfana », p. 175), il est également question dans *Los planetas* d'un certain malaise dans la transmission, qui serait propre à la génération des personnages principaux du roman. En effet, la rencontre du narrateur avec Sito, un autre ami d'enfance, convoque ce thème de la filiation. L'enfance de ce personnage est ainsi marquée, à nouveau, par l'absence du père, et par une relation conflictuelle avec sa mère :

¹⁹ Sergio CHEJFEC, « Pater, fragmento de una novela en preparación », *Punto de Vista*, n°57, avril 1997, p. 21.

El padre había muerto, o se había ido, antes de poder dejar en él un recuerdo tangible y perdurable, cuando acababa de cumplir el primer año. Pese a ser hijo único, huérfano a medias, durante su infancia encontró en la madre el continente apto para su crueldad (...). Poco después de que yo lo conociera, cuando entraba de lleno en la adolescencia, madre e hijo trastocarían los papeles: ella fue la despiadada, Sito el sometido. (...) La madre lo acusaba de ser igual al padre, cuando en verdad ella, que tomaba cada vez más, reproducía mejor su memoria. (p. 132-133)

Ce demi-orphelinage et ce conflit mère-fils ont pour conséquence chez ce personnage une sorte d'impossibilité à grandir et la reconduction de cette distance intergénérationnelle avec ses propres enfants :

[Sito] creía seguir en la infancia o juventud y el resto de los cambios – la deriva del tiempo en general, los hijos – (...) le resultaban irreales. Dijo lo siguiente: Pasa el tiempo tan veloz que apenas advierto que soy un hombre, lo que se llama una persona adulta; mi padre no alcanzó la edad que tengo ahora, y creo tener una duración que no merezco ni me corresponde. Miro a mis hijos, continuó, y me parecen personas, gente, no hijos. (p. 134-135)

On se souviendra que dans le récit enchâssé de l'échange des identités, situé au début du roman, l'indifférence des parents participe pleinement de l'étrangeté de l'expérience et de la dimension fantastique du récit, mais elle donne aussi à voir une certaine fracture entre ces figures parentales et leurs enfants. L'échange identitaire rend l'espace familial proprement inquiétant, méconnaissable, il oblige les deux garçons à s'en distancer radicalement (« se interrogaron acerca de sus padres, los olores hogareños, los pisos », p. 56) et à voir leurs parents comme des acteurs de premier plan dans cette déchirante méprise : « Se creían víctimas de una cruel confabulación (...) todavía más despiadada por derivar de la voluntad de sus padres. » (p. 56) Plus globalement, *Los planetas* nous présente ainsi une génération de jeunes gens quasi-orphelins, dont les parents sont absents ou distants. Comment expliquer cette idée d'une rupture générationnelle que l'auteur distille tout au long du roman ? La génération antérieure à Sergio Chejfec, née autour de 1930, connaît dans sa jeunesse l'essor du péronisme, elle grandit à l'époque de la « démocratisation du bien-être »²⁰, dans une atmosphère de mobilisation populaire inédite et de culte de la personnalité du couple présidentiel. Quant à la génération qui lui succède, son entrée dans

²⁰ Juan Carlos TORRE & Elisa PASTORIZA, « La democratización del bienestar », Juan Carlos TORRE (dir.), *Nueva historia argentina, tomo 8: Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 257-312.

l'âge adulte est marquée par un climat d'effervescence et de radicalisation du militantisme, mais aussi par le retour d'exil de Perón et le massacre d'Ezeiza qui s'ensuit. L'événement traumatique, auquel Chejfec consacre justement une partie de son roman (p. 215-221), apparaît comme une immense désillusion aux yeux des jeunes militants péronistes. Celui qui avait incarné le rôle de *pater familias* des masses argentines tourne brusquement le dos en 1973 aux militants qui espéraient son retour : schématiquement, le père abandonne ses enfants, la génération se retrouve politiquement orpheline, coupée de l'expérience du premier péronisme qu'a pu connaître la génération antérieure, et sera décimée par la dictature à venir.

Plus simplement, il nous est précisé à propos de S et M que du fait de « circonstances diverses », ils ne disposent pas dans leur entourage proche d'adultes qui puissent s'occuper de les former à leur vie future ; ils ne peuvent dès lors compter que sur eux-mêmes :

juntos aprendieron a pensar, a conversar incluso; y podría agregarse: a caminar en su más pleno sentido. Por diversas circunstancias uno y otro carecieron de adultos, padres, que pudieran volcar hacia ellos una imagen, formación, en la acepción neta de la palabra, acorde con su sensibilidad. Más bien, aunque parezca exagerado, es probable que de no haberse conocido no habrían podido extraer de ellos mismos aquello descartado y combatido por los mayores. (p. 127)

Mais une autre piste d'élucidation vaut aussi pour le duo juvénile de *Los planetas* : le fossé générationnel peut s'expliquer par le fait qu'ils sont enfants d'immigrés juifs d'Europe de l'Est, que leurs parents ont connu l'exil et qu'eux sont possiblement les premiers de leurs familles à naître en Argentine. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la condition d'orphelin qu'exprime le personnage de Goloboff dans le dialogue, placé en épigraphe de ce chapitre, et extrait de *Caballos por el fondo de los ojos*, roman qui conte le déchirement psychologique d'un petit-fils de juifs émigrés en Argentine : cet orphelinage peut être parfois réel mais il doit surtout s'entendre au figuré, comme la défaillance du sentiment d'appartenance à la nation argentine du fait de ce statut d'immigré de deuxième génération, et comme la condition de la diaspora en général, déracinée de sa terre natale.

Enfin, il est question de retrouver un père littéraire dans la nouvelle « Una visita al cementerio » (*Modo linterna*). En visite à Paris, un romancier anonyme, accompagné de deux autres personnages, se rend au cimetière du Père-Lachaise pour voir la sépulture de

Juan José Saer. La difficile quête de l'urne funéraire mène les trois personnages à errer dans les couloirs obscurs du Crematorium, éclairés par la seule lampe torche du téléphone de l'un d'entre eux : c'est le « modo linterna » qui donne son titre au recueil, et qui permettra de prendre la photo que tient à prendre le romancier de la plaque funéraire où figure le nom « Saer ». La relation qu'explore la nouvelle est celle de Chejfec – représenté dans la fiction par un avatar anonyme – à son inspirateur littéraire, voire à une sorte d'instance spirituelle (« Saer el único escritor cuya presencia difusa (...) le produce un tipo de estremecimiento que no dudaría en llamar espiritual », p. 82), et à une figure de père intellectuel et artistique, dont il lui faut retrouver la trace tangible depuis son lointain exil.

2. *Lenta biografía* : la quête des origines et l'autobiographie diffractée

Qu'ai-je en commun avec les Juifs ? C'est à peine si j'ai quelque chose de commun avec moi-même.

Franz Kafka, *Journal*

« El primer libro es el que se piensa y se escribe desde la intemperie más absoluta », reconnaissait l'auteur en 2015²¹. Sans doute cette intempérie est-elle la condition d'écriture de tout premier ouvrage, et c'est ce niveau de généralité que cherche probablement à exprimer Chejfec dans cette phrase : le premier livre, au contraire des suivants, n'a pas d'œuvre par rapport à laquelle se définir, et de ce point de vue il est une création *ex nihilo*, une pure tentative qu'aucune *autorité* préalable ne peut conforter. Mais sans doute aussi que l'« intempérie » que traverse Chejfec au moment d'écrire *Lenta biografía* a ses particularités, qui sont loin d'être négligeables : le premier roman de Chejfec est la marque d'une interrogation profonde sur les moyens et les fins de l'écriture, sur le contenu et le(s) destinataire(s) de l'écriture (auto)biographique et fictionnelle, et sur l'identité de celui qui écrit autant que de ses ancêtres. En effet, il s'agira en grande partie ici de voir comment l'investigation des origines conditionne la connaissance de soi par le scripteur et, par

²¹ Voir l'entretien en annexe.

conséquent, la possibilité de l'écriture. On postulera que ce questionnement identitaire réflexif est médiatisé par l'exploration du passé familial, et que ce passé des ancêtres est lui-même pris dans un dispositif de médiation, qui complique la forme – comme le préconisait Chklovski avec son *ostranenie* – et permet de dépasser le plan du pathos, mais s'explique surtout par la complexité du legs mémoriel que cherche à exprimer l'auteur.

Rappelons que dans *Tiempo pasado*, paru en 2005, Beatriz Sarlo analyse l'essor que connaît la littérature dite « de témoignage » dans l'Argentine post-dictatoriale. Si elle estime qu'en période de transition démocratique, la reconstruction, de la part des victimes et témoins, des actes de violence perpétrés par l'État est une dimension juridique indispensable à la démocratie, elle émet toutefois, sur le plan littéraire, de nombreuses critiques à l'égard de ce genre non fictionnel qui foisonne à partir du milieu des années 1980. Fondé sur une première personne du singulier posée comme une garantie de la véracité des faits racontés, le témoignage instaurerait une indépassable autorité de l'expérience intime. Scellant une unité pourtant contestable entre le je de l'expérience passée, celui de la narration et l'auteur lui-même, ces écrits prétendent en outre à une immédiateté dans leur relation à la mémoire. Or, selon Beatriz Sarlo, qui se place ici explicitement dans la lignée de Bertolt Brecht²² – dont on a montré en introduction la proximité de son « *Verfremdungseffekt* » avec le couple conceptuel étrangeté/étrangèreté –, il n'est possible de conférer un sens au vécu que si l'imagination ou des procédés formels sont à l'œuvre pour mettre à distance l'expérience individuelle, l'immédiateté des perceptions, afin de permettre une réflexion au niveau intersubjectif. La narration doit permettre de penser « en dehors de l'expérience », afin de ne pas se contenter de *subir* le trauma, mais au contraire pour chercher à le *saisir* comme objet de réflexion²³.

Si *Lenta biografía* ne traite pas de l'expérience de la dictature argentine, comme ce sera le cas plus tard dans *Los planetas*, l'ouvrage entretient une forte relation avec la mémoire intime. Toutefois, Chejfec y prend le contrepied du type de récits testimoniaux que critique

²² Beatriz SARLO, *Tiempo pasado*, *op. cit.*, p. 53.

²³ « [E]n [la literatura] un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla », *Ibid.*, p. 166. Voir aussi Miguel DALMARONI, « IV. Memorias: La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002) », *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2004.

Beatriz Sarlo, du fait de ce dispositif de médiation entre le narrateur et son passé *via* la fiction. S'il est indéniable qu'une écriture mémorielle n'est jamais *immédiate* – au sens de ce qui n'implique pas de médiation –, en tant qu'elle est toujours reconstruction du passé à travers le récit, nous verrons que Chejfec dans *Lenta biografía* pousse toutefois à son paroxysme la médiatisation du passé, en questionnant sans cesse les possibilités du travail de mémoire et en mettant en avant le rôle qu'y joue l'imagination, dans un texte où le métadiscours l'emporte sur l'évocation des faits biographiques.

Un récit post-mémoriel

Dans *Lenta biografía*, Chejfec emploie la première personne et y fait le récit de ses origines : il raconte ainsi l'exil de son père, juif polonais, jusqu'en Argentine pour fuir le régime nazi, sa propre enfance à Buenos Aires, oscillant entre le yiddish paternel et l'espagnol scolaire. Le texte s'ouvre sur la volonté de son père de raconter sa propre histoire, intention vite arrêtée par la nécessité pour lui de raconter au préalable la vie de ses parents et de ses grands-parents, rendant l'entreprise infinie :

Enseguida abandonó su idea: me dijo, con otras palabras, que para comenzar como correspondería por su nacimiento e infancia debía remitirse a sus padres, y luego a sus abuelos – a las vidas de todos ellos –, y que aquella era una empresa de lo más trabajosa y pesada; que él carecía de la suficiente “paciencia” para hacerlo. (p. 10)

Le père délègue donc de façon implicite la tâche biographique à son fils. Cet incipit laisse alors la place à un texte particulièrement déroutant pour qui s'attendrait à une biographie de type linéaire et chronologique, composée de faits déterminés dans le temps et l'espace. En effet, le récit, qui comme on l'a vu se déploie sur un mode itératif, cyclique, et se voit constamment ralenti par des incises répétées, ne fournira au lecteur ni nom, ni date, ni lieu. Par ailleurs, l'exercice d'anamnèse, de recollection du passé, propre à l'ouvrage biographique que laisserait espérer le titre est non seulement mis en rapport voire en concurrence avec le travail de l'imagination, de la fiction, mais il est aussi sans cesse réfléchi, mis en doute : le thème central du récit est moins le passé, au sens d'un pur contenu biographique, que la possibilité et les modalités de sa résurgence par la mémoire.

Avant d'analyser plus profondément le statut de l'imagination dans l'écriture mémorielle de Chejfec, ajoutons que le régime de médiation sans doute le plus évident du

roman est le fait qu'il relève d'une mémoire pour ainsi dire « au carré » : ce n'est pas le père qui raconte sa propre histoire et le traumatisme vécu pendant la Shoah, mais le fils, à partir – ou non – des souvenirs du père. Le récit du passé traumatique est donc ici pris en charge par la génération d'après. De ce point de vue, *Lenta biografía* correspond à ce que Marianne Hirsch, dans *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, a appelé la « post-mémoire », afin de désigner l'expérience des personnes ayant grandi entourées de récits de survivants de la Seconde Guerre mondiale²⁴. Induite, selon Régine Robin, par la « transmission de traumatismes de la guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements »²⁵, la post-mémoire qualifie plus spécifiquement une démarche artistique qui tente de susciter l'anamnèse par l'entremise de l'archive – photographies, films, documents administratifs, récits oraux, etc. – et de l'imaginaire. Lorsque l'ascendant direct n'est plus là pour témoigner ou lorsque le trauma est encore trop fort pour le lui permettre, lorsque l'archive même a disparu, la fiction peut prendre le relais, l'imagination peut tenter de pallier les béances. Cette démarche « post-mémorielle » implique par ailleurs un questionnement sur la forme du récit : comment *faire texte*, c'est-à-dire établir une continuité, à partir d'une « mémoire trouée », selon l'expression d'Henri Raczymow²⁶ ? Nombreux sont les écrivains français à avoir écrit sur l'expérience de la guerre ou celle des camps vécue par leurs parents. Georges Perec est sans doute l'auteur qui a le plus formalisé et crypté cette question du récit post-mémoriel dans son œuvre : si, avec *La Disparition*, il écrit un roman sans « e » pour dire la vie sans « eux », ses parents, morts en 1940 et 1943, il construit dans *W ou Le Souvenir d'enfance* un récit proche de celui de Chejfec, où alternent une narration autobiographique et une fiction qui évoque progressivement l'univers concentrationnaire. De la même façon que ces récits post-mémoriels, *Lenta biografía* se caractérise par une importance cruciale de l'imagination dans l'anamnèse, ainsi que par une élaboration formelle qui tente de retranscrire dans l'écriture les errements de la mémoire.

²⁴ Marianne HIRSCH, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

²⁵ Régine ROBIN, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

²⁶ Henry RACZYMOW, « La mémoire trouée », *Pardès*, Paris, In press, n°3, 1986, p. 178.

La fiction à la rescousse

Le double choc du génocide et de l'exil a « obturé » la mémoire du père, et la disparition des proches empêche leur ressouvenir :

Él se enteró —quizá la previÓ— de cierta fractura brutal y compulsiva: sus familiares habían desaparecido —literalmente— del mapa, con lo cual obturaron los recuerdos de ellos en mi padre. Su conciencia, en el momento de enterarse de la tragedia —quizá no en el momento de enterarse, quizá no hubo jamás tal momento, sino en el momento de inferirla a partir de los datos transparentes y sombríos de la realidad—, ocluyó seguramente el universo lineal de su memoria y se vio compelido a continuar siempre acompañado de fragmentos o muñones de recuerdos: mientras vadeara el océano y mientras —por siempre— viviera. (p. 62-63)

C'est bien d'une « mémoire trouée » qu'hérite le narrateur de *Lenta biografía*, puisqu'entre les rares éléments de son passé européen que son père accepte de lui fournir, le silence prédomine. Toujours sur le point de parler ou d'écrire sur sa vie, mais restant finalement muet, celui-ci préfère déléguer à son fils la tâche de rétablir une continuité, de *faire texte* – dans son sens étymologique de « tissu » – à partir de bribes éparses de souvenirs. C'est l'intention que véhicule la métaphore de la couture présente au début du livre, lorsque le père examine auprès de ses fils une paire de chaussures : « mi padre se asomaba —se asoma— a las costuras de los zapatos para que nos asomáramos (aun sin saberlo) a las costuras de sus recuerdos. » (p. 19) Il s'agirait donc pour le fils de « recoudre » la mémoire paternelle, mais il semble que la tâche de mémorisation, outre qu'elle se fait sur le mode de l'hypothèse, de la conjecture, implique l'acceptation d'une certaine fragmentarité, comme l'énonce le narrateur :

A nosotros [las reuniones] nos aportaban la posibilidad de entrever a partir de los relatos, de las voces, de los gestos y los silencios, esa totalidad que para mí siempre se mantuvo oculta y que fue el pasado de mi padre. Yo lo podía – puedo – reconstruir fragmentariamente; pero nunca tuve la suerte de concebirlo como algo vivo, entero, único y articulado. (p. 110)

Nunca tuve otra cosa que remedos de historias, suposiciones precarias, inferencias inciertas y episodios fragmentarios para ocupar el hueco que significó siempre dentro de mi conciencia y pensamiento el pasado de mi padre; de este modo, ya desde un principio me acostumbré a convivir —no sólo a convivir, sino también a crecer junto a ellas— con aquellas hilachas y acabados jirones de historias y recuerdos. (p. 127)

Face à cette mémoire lacunaire, plutôt que de compléter le témoignage manquant grâce aux puissances du faux et de composer une narration linéaire et homogène, Chejfec fait le choix

d'approfondir le manque, en soulignant les incertitudes de la mémoire. Il crée un texte fortement composite, où les réflexions du narrateur alternent avec quelques souvenirs d'enfance, mais où la fiction, assumée comme telle, a aussi sa place, à travers deux scènes récurrentes déjà analysées : d'une part la scène des proches du père réunis à table, d'autre part le récit qu'ils construisent collectivement en confrontant les versions, à savoir l'histoire du *perseguido* – qui pourrait être le père du narrateur, ou une projection du narrateur lui-même. L'anonymat de ce personnage, ainsi que l'indétermination spatio-temporelle de l'action de ce récit, tendent la figure du *perseguido* vers une forme d'abstraction, le transforment en une sorte d'allégorie de l'homme pourchassé, de la victime d'une oppression. Il semble que le but soit ici, par le truchement de la fiction, de rendre universelle l'expérience individuelle – ici, le passé du père. Ainsi, comme le préconise Sarlo, l'entremise de la fiction pour dire le passé, en plus d'étayer une mémoire défaillante, permet d'universaliser l'intime et, par conséquent, de soulever des questionnements plus vastes que ne le ferait un simple témoignage. La fiction s'interpose, de façon fructueuse, entre l'écrivain et le passé qu'il souhaite connaître et faire connaître par l'écriture :

en los recovecos de la imaginación —en los cuales recurrentemente nos ubicábamos— era donde yo podía pensar y tratar de resolver los interrogantes que mi padre —adrede o no— me transmitía acerca de su pasado (p. 68)

L'anamnèse comme travail d'imagination

Mais le rapport entre l'évocation du passé et la fiction se révèle plus étroit encore, puisque Chejfec va jusqu'à confondre le travail de la mémoire avec celui de l'imagination. C'est ce qui nous est dit lors de la scène récurrente où le père et ses proches tâchent de se remémorer leur passé européen : « Esas reuniones eran —puntuales y regulares— una manera sutil de imaginar » (p. 97). L'identité entre ressouvenir et imagination se trouve encore renforcée par cette proposition jouant sur la structure du chiasme : « Mi padre y ellos (...) imaginaban y recordaban ; imaginaban recordar, recordaban, e incluso —supongo— recordaban haber imaginado. » (p. 97)

Quant au narrateur, son désir de connaître son passé familial se manifeste par un désir d'images. Il cherche ainsi à convoquer les visages de ses ancêtres, comme le montre la récurrence de cette question posée à lui-même : « ¿Cómo serán —habrán sido— sus

hermanos? » (p. 12) ; « ¿Cómo serán —habrán sido— mis tíos? » (p. 45). L'imagination, comprise comme une mise en images, tend alors, avec le temps, à se confondre avec l'exercice du souvenir :

Es que lentamente —con el transcurrir del tiempo y la sucesión repetida de las actitudes— me fui acostumbrando a imaginar (como antes comencé a describir) las caras de mis tíos y abuelos —entre otras cosas— como si recordara recuerdos; los rasgos de ellos imaginados por mí regresaban formando parte de las tierras de mi memoria y produciéndome —pienso, seguramente— las manchas desleídas y extensas que sabe dejar en la conciencia la exudación producida por los recuerdos. (p. 100)

Dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paul Ricoeur rappelle que cette identification entre l'anamnèse et le travail de l'imagination a été portée par une longue tradition philosophique, qui considère la mémoire comme « une province de l'imagination »²⁷. Lorsque le passé fait retour, il le fait sur le mode imaginaire : quand un souvenir revient, c'est une image, qu'il est parfois difficile de distinguer d'une irréalité fiction. Ainsi, « la menace permanente de confusion entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir-image du souvenir, affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véridique de la mémoire »²⁸. Or dans *Lenta biografía* l'imagination est présente à chaque instant de l'exercice mémoriel. En effet, dans le cas d'un rapport au passé traumatisant – comme c'est le cas des rescapés qui se remémorent leur passé – ou fondé sur une interrogation profonde et un manque d'informations – comme c'est le cas du narrateur –, c'est-à-dire lorsque les souvenirs vacillent ou n'existent pas, il semble que le critère de véracité n'ait plus cours et que l'imagination puisse prendre le relais de cette mémoire défaillante ou empêchée. Ainsi la fiction n'est même plus considérée comme un détour possible mais comme le seul accès au passé, la seule médiation possible pour le narrateur afin de tenter de connaître son passé et de se connaître lui-même.

Au modèle académique de la biographie réalisée par l'entremise du document, de l'archive et donc de la trace que l'on veut « objective », Chejfec oppose donc une biographie imaginée. Puisque les traces objective et subjective – l'archive et le souvenir – sont absentes, c'est l'exercice de l'invention qui sera l'intermédiaire entre le sujet et son passé. Mais, on l'a

²⁷ Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2003, p. 5.

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

vu, cette médiation entre l'auteur de *Lenta biografía* et son histoire familiale se décompose en de multiples degrés. Ainsi, Chejfec se projette dans ce sujet narrateur mettant en scène, *via* la fiction, certains de ses ancêtres qui, à leur tour, par l'intermédiaire de l'oralité, de la conversation, tentent d'imaginer leur passé et de recomposer l'histoire de cet homme poursuivi. Ce récit fait écho à l'expérience sans doute vécue par le père du narrateur avant de quitter l'Europe. On a donc successivement et à différents niveaux diégétiques trois intermédiaires : la fiction – à l'écrit –, l'imagination – à l'oral – et l'analogie. C'est dire à quel point l'ouvrage constitue un véritable dispositif formel de médiations, de filtres, entre l'écrivain et l'histoire de son père. On est ici aux antipodes du récit de témoignage que critique Beatriz Sarlo et qui viserait à enrôler le lecteur dans la compassion et à chercher son crédit, aux antipodes d'un récit qui se voudrait *immédiat* puisque fondé, grâce à la première personne, sur une unicité du sujet de la narration et de l'expérience.

En février 1989 paraissait le septième numéro de la revue *Babel*, dont le dossier central avait justement pour thème : « Autobiografías: la tentación de explicarse a sí mismo ». Dans son article intitulé « La dulce tiranía de la primera persona »²⁹, Chejfec y critiquait la naïve ambition de « pureté » dans la reconstruction *a posteriori* de certains autobiographes. À travers *Lenta biografía*, il semble avoir pris acte du fait que, comme l'écrit Philippe Lejeune dans *Je est un autre*, « la première personne recèle toujours une troisième personne occultée, et, en ce sens, toute autobiographie est par définition indirecte. »³⁰ En effet, il n'est pas question pour Chejfec de céder à la « tyrannie de la première personne », mais bien de parler de soi par un détour vers l'autre, et c'est là un autre degré de médiation présent dans l'ouvrage. Le projet autobiographique du père est, on l'a vu, arrêté d'avance par la nécessité de remonter indéfiniment le fil des ancêtres. C'est le fils-narrateur qui prend donc en charge cette biographie du père, mais il le fait depuis le « je » revendiqué, c'est-à-dire depuis les lacunes de son savoir et de sa mémoire personnels, depuis le filtre déformant de son imagination, en assumant l'inévitable carence de son récit. On est cependant loin d'une première personne « tyrannique », puisqu'elle se dévoile ici dans sa précarité – due à une « mémoire trouée », un savoir lacunaire sur les ancêtres, un doute persistant quant à son

²⁹ Sergio CHEJFEC, « La dulce tiranía de la primera persona », *Babel*, n°7, février 1989, p. 23.

³⁰ Philippe LEJEUNE, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 38.

identité – et qu'elle fait constamment face à une troisième personne, celle du père, à la fois tutélaire et vacante. Dès lors, la biographie déroule, en miroir, une autobiographie, satisfaisant ainsi l'intention première annoncée dans la première ligne du livre : « resolví hacer meses comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por lo general, “mi vida” » (p. 9). L'activité de remémoration elle-même ne s'applique pas sur soi, de façon réflexive, mais pour autrui, sur le mode de la suppléance. C'est ce que souligne Gina Saraceni dans *Escribir hacia atrás* :

llama la atención que ninguno de ellos recuerda “su” pasado sino el pasado de “otro” – el hijo el del padre, el padre y sus amigos el del fugitivo – como si la aproximación a la memoria propia y familiar fuera posible sólo de manera lateral y diferida, poniéndose en el lugar del “otro”, imaginando ser “otro”, apropiándose del pasado del otro³¹

Ajoutons que le dispositif narratif de *Lenta biografía* se caractérise aussi par une alternance entre un régime fictionnel – l'histoire de l'homme pourchassé que racontent les convives – et un régime plus vraisemblablement autobiographique – les endroits où le « je » du narrateur s'exprime. Le statut du roman est instable, il est un texte « sans pacte [de lecture] préalable explicite », selon les termes d'Annick Louis³², et cette ambiguïté le rapproche encore une fois de *W ou Le Souvenir d'enfance* de Georges Perec³³. Les différences sont certes notables entre les deux œuvres. Dans *W*, Perec écrit un roman d'aventures qui se transforme en description d'utopie olympique et insulaire, mais l'utopie devient dystopie et finalement métaphore de l'univers concentrationnaire. La référence à ces genres narratifs, l'invention d'un espace, tout cela fait de cette partie du livre un récit qui s'assume comme explicitement fictionnel. Mais en parallèle, dans une partie autobiographique qui alterne avec le récit principal, Perec rassemble les souvenirs fragmentaires de son enfance, se remémorant la vie quotidienne pendant la guerre, les années passées dans les pensions et les familles adoptives, etc. Dans *Le Chaudron fêlé*, Dominique Rabaté postule que le dispositif mis en œuvre dans *W* émerge du fait d'une « insuffisance d'un seul des deux régimes

³¹ Gina SARACENI, *Escribir hacia atrás*, op. cit., p. 64.

³² Annick LOUIS, « Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción », Vera TORO, Sabine SCHLICKERS & Ana LUENGO (ed.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 73-96.

³³ Le parallèle entre les deux romans a aussi été proposé par Annick Louis dans « Una pedagogía del recordar. Notas sobre *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) », art. cit.

d'écriture. La coexistence des deux énonciations indique que c'est entre ces deux modes que se loge problématiquement ce qui est à exprimer, à signifier »³⁴. C'est dans cet écart extrême entre les deux modes de narration que se situerait la façon la plus appropriée pour Perec de dire son expérience traumatique d'un événement qu'il n'a connu qu'indirectement, sans en être directement témoin :

C'est finalement entre les deux régimes qu'une parole complète se cherche. C'est entre les deux, dans le silence qui existe entre les deux que doit s'entendre ce qui ne peut pas se dire. Il ne s'agit pas, comme dans l'auto-fiction, de ruser entre les deux, d'inventer une modalité d'énonciation, plus ou moins perverse, dont on ne peut pas vérifier la réception. L'entre-deux que j'ai décrit ici est d'une autre nature : ce qui est fiction est donné pour tel, et la parole autobiographique est moralement revendiquée³⁵

Lenta biografia s'élabore, *mutatis mutandis*, dans un écart comparable : entre le discours autobiographique et les récits des exilés réunis, entre le dire de celui qui n'a pas vu ni connu et celui des rescapés de la Shoah, entre la voix de celui qui voudrait raconter mais ne sait rien et celle, infatigable, des émigrés qui racontent pour se bricoler une mémoire, éventuellement imaginaire. Le dispositif narratif mis en place par Chejfec apparaît comme une stratégie « oblique » afin de « dire l'indicible », pour reprendre les termes de Philippe Lejeune à propos de Georges Perec, et qui s'appliquent parfaitement au Chejfec de *Lenta biografia* : « un autobiographe qui, lucidement, patiemment, non par choix, mais parce qu'il était le dos au mur, a pris exclusivement des voies obliques pour cerner ce qui avait été non oublié, mais oblitéré, pour dire l'indicible. »³⁶

Du récit collectif au roman solitaire

Dès l'incipit de *Lenta biografia*, une césure s'affirme entre le père et son fils : le premier connaît l'histoire immémoriale de ses ancêtres des communautés juives de Pologne, et considère comme son devoir de raconter l'histoire de toute la lignée depuis ses origines avant d'en arriver au récit de sa propre vie. Le fils, lui, ne connaît presque rien du passé familial, et cherche à écrire à partir de cela, mais son père ne le contraint pas à remonter le fil des récits ancestraux pour en arriver au temps présent. Tout se passe comme si l'un et

³⁴ Dominique RABATÉ, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature, op. cit.*, p. 118.

³⁵ *Ibid.*, p. 126-127.

³⁶ Philippe LEJEUNE, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 12.

l'autre vivaient dans deux temporalités distinctes : le père est demeuré dans le temps cyclique des ancêtres, dont le fils est exclu du fait de l'absence de transmission de la mémoire familiale et de la culture juive. La génération du père se raconte par des récits, tandis que celle du fils tâche de se dire par le roman.

Walter Benjamin, dans son essai de 1936 consacré au conteur Nicolas Leskov et intitulé « Le conteur » (« Der Erzähler »), constate que se produit au début du XX^e siècle un épuisement de l'art du récit oral et collectif. C'est plus précisément à la suite de la Première Guerre mondiale qu'il situe ce phénomène : le cataclysme du conflit a rendu les hommes muets, « non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable »³⁷. Dès lors que cette expérience transmissible se trouve abolie, s'amorce le déclin définitif du récit et avec lui le rôle du colporteur du fonds narratif traditionnel, la figure du rhapsode qui entretient l'expérience individuelle et la mémoire collective – car le rhapsode est l'homme qui interprète les poèmes épiques dans la Grèce antique, mais c'est aussi, étymologiquement, celui qui « recoud » les bribes narratives éparses.

C'est précisément cette rupture dans la tradition narrative orale que donne aussi à lire *Lenta biografía*. Le souhait initial que le père exprime à son fils est un désir de garder trace non seulement de son expérience individuelle mais aussi de celle de la communauté, de ne pas se contenter d'une simple autobiographie mais de tenir registre de toutes les « histoires de vies » passées : « para mí sus deseos en apariencia derivaban, más que de una convicción personal, de una abarcadora difusión de las “historias de vidas”. » (p. 10) De plus, le récit collectif des Juifs exilés et réunis autour de la table du père correspond à la conception benjaminienne de l'art ancien de raconter : il engage le corps et se base sur la reprise incessante des mêmes histoires, mais cette répétition ne tend pas vers une standardisation de la forme ou du contenu puisqu'elle autorise les variantes dans les versions successives ; en cela, l'art du récit se rattache selon Benjamin au monde de l'artisanat, car chaque conteur laisse sa marque personnelle dans l'histoire qu'il raconte :

Le récit, tel qu'il a longtemps prospéré dans le monde de l'artisanat – rural, maritime, puis citadin –, est lui-même une forme pour ainsi dire artisanale de la communication. Il ne vise point à transmettre le pur « en soi » de la chose, comme une information ou un

³⁷ Walter BENJAMIN, « Le conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 116.

rapport. Il plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains.³⁸

C'est bien cet univers de l'artisanat qui est convoqué chez Chejfec avec le regard et les gestes du père, savetier depuis son enfance (« *había sido zapatero desde niño* », p. 17), mais également avec cette idée de variabilité des versions orales d'une même histoire – avec par exemple le récit de la femme qui réinvente une partie des faits (« *la mujer estaba inventando* », p. 108).

Ici, ce n'est pas la Première Guerre mondiale qui opère le hiatus, mais la Seconde, et le génocide ainsi que l'exil qui s'ensuivent pour des dizaines de milliers de personnes. C'est là le traumatisme qui ôte au père sa « faculté d'échanger des expériences »³⁹. Les convives réunis autour de la table apparaissent alors comme les derniers représentants de cette communauté juive traditionnelle, nourrie par la mémoire collective du monde yiddish polonais – en particulier par les récits hassidiques, typiques histoires populaires qui circulaient oralement, ancrées dans la vie quotidienne et sujettes à de multiples réinterprétations au fil des siècles. Le narrateur, en revanche, n'a ni la connaissance de ce type de récits traditionnels, ni l'expérience de la Shoah et de l'exil. Enfant immigré de seconde génération, né loin de l'Europe et du cœur de la culture yiddish, il assiste au récit collectif mais n'y participe pas, n'y est pas intégré. C'est donc par le roman et non par le récit qu'il transmettra cette expérience vacante, ce trouble quant à ses origines. Or l'un des grands intérêts de l'essai de Benjamin consiste en la distinction conceptuelle entre récit et roman : l'un peut n'être qu'oral, l'autre est « inséparable du livre » ; l'un s'élabore collectivement, est directement tiré de l'expérience, l'autre est individuel voire solipsiste, et repose sur l'expression du « désarroi » :

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. (...) Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant.

³⁸ *Ibid.*, p. 127.

³⁹ *Ibid.*, p. 115.

L'œuvre romanesque émerge d'un individu solitaire, qui écrit malgré le doute, l'absence de conseils : voilà qui donne une idée de la vigueur de l'« intempérie » à travers laquelle a pu être écrit *Lenta biografía*. Le roman illustre en tout cas la thèse benjaminienne d'une rupture dans la modernité et d'un morcellement de la mémoire « qui fondait jusqu'alors la chaîne de la tradition, qui transmettait de génération en génération les événements du passé »⁴⁰. Comme le souligne Laurent Demanze, « [t]andis que le récit s'ouvre sur l'infini des récits possibles que porte en elle la mémoire démentielle des récitants, le roman se clôt avec sa dernière page sans fournir le lieu d'une discussion communautaire ou l'occasion d'une relance narrative. »⁴¹ Par cette rupture, la répétition a aussi changé de valeur : dans *Lenta biografía*, la répétition narrative collective à travers le conte est maintenant devenue la répétition solipsiste et obsédante dans la mémoire individuelle ; l'incessante relance des récits à voix multiples est devenue, dans le monologue du sujet moderne, une torturante épanorthose.

Une culture en déshérence

On l'a compris, *Lenta biografía* est aussi l'histoire d'un legs culturel non réalisé, *en souffrance*. Le fils semble n'hériter d'aucun savoir issu de cette racine juive européenne. On soulignera la position périphérique des deux jeunes enfants fils d'immigrés – le narrateur enfant et son frère – vis-à-vis de la table où leur père et les autres exilés échangent leurs souvenirs : c'est en effet depuis une certaine distance qu'ils observent un monde qui déjà n'est plus le leur, écoutent se dérouler, dans une langue qui sonne étrangement à leurs oreilles, ce rituel « cryptique » :

También nosotros —pienso— que desde afuera y los costados de la mesa oíamos y observábamos, con cierta gravedad particular sabíamos regresar a nuestras actividades acostumbradas acompañados de la cobijadora certeza de que el próximo domingo seguiríamos asistiendo —presentes en las reuniones y ausentes en las historias que se contaban—, ansiosamente contagiados por el paciente fervor de los familiares y amigos de mi padre, a los círculos de miradas y palabras que se dibujaban sobre la mesa del comedor y debajo de la araña que pendía del techo. (p. 57, nous soulignons)

⁴⁰ Laurent DEMANZE, *Encres orphelines*, op. cit., p. 154.

⁴¹ *Ibid.*

nos conformábamos, desde los costados de la mesa —desde los costados de ese ritual casero y críptico que es lo que eran (son) esas reuniones—, con suponer (entender y creer) que era probable que aquellas historias hubieran podido suceder. (p. 75, nous soulignons)

Dans *Lenta biografía*, la culture juive d'Europe de l'Est tombe en déshérence, non par manque de légataires potentiels, mais parce que l'homme susceptible de transmettre cette mémoire collective européenne à ses enfants – le père du narrateur – a été menacé par le régime nazi, a perdu la plupart de ses proches et s'est vu violemment arraché à son monde familial, à sa terre et ses coutumes. De cette transmission brisée découle pour l'immigré de seconde génération une appartenance à la communauté juive – et plus précisément à la diaspora argentine – qui semble davantage en puissance qu'en acte, dans la mesure où par la suite elle ne se réalise ni par le culte religieux, ni par la pratique de la langue ou des traditions musicales, culinaires, etc. C'est donc une judéité potentielle, mais sans contenu. Comme on l'a montré auparavant, cette idée de déculturation sera reprise et explicitée dans *Los planetas* (« Nuestra naturaleza está marcada por el abandono, la ausencia, los restos de una plenitud poco a poco más remota y algo exótica: la lengua idisch, las fiestas religiosas, las danzas, la comida », p. 49-50). On comprend dès lors le rapport ambivalent de Chejfec, en tant que lecteur, avec la littérature juive – rapport distant qu'il explicite dans son article « Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios », déjà évoqué ici dans la deuxième partie. C'est le regard « desde los costados de la mesa » que l'on trouve déjà formulé dans *Lenta biografía*. L'appartenance de son œuvre à une supposée « littérature juive » en est d'autant plus difficile à affirmer, dans la mesure où elle réintègre en filigrane certains thèmes juifs mais se situe aux antipodes d'une démarche folklorisante. Ce problème de catégorie est d'ailleurs propre à une grande partie de la littérature diasporique latino-américaine, comme l'exprime Dorita Nouhaud dans un article où elle analyse plus particulièrement le cas de femmes mexicaines d'origine juive à la fin du XX^e siècle – œuvres telles que *Las genealogías* de Margo Glantz, ou *La bobbe* de Sabina Berman – :

Sommes-nous en présence de littérature juive en langue espagnole, ou de littérature mexicaine sur des thèmes juifs ? Suffit-il d'être Juif pour que vos écrits appartiennent à la

littérature juive, et parler des Juifs dans un roman fait-il de lui un roman juif ? Les auteurs sont-ils des Mexicains d'origine juive ou des Juifs de nationalité mexicaine ?⁴²

Dans le champ littéraire argentin, le thème du déracinement des immigrés juifs et de la mémoire défaillante quant au passé traumatique n'est bien entendu pas l'exclusivité de *Lenta biografía*. On peut penser par exemple à l'œuvre de Mario Szichman, et en particulier à son ensemble romanesque qui met en scène les Pechov, famille fictive d'immigrés juifs polonais – entamé en 1969 avec *Crónica falsa* et poursuivi jusqu'en 1981 avec *A las 20:25, la Señora entró en la inmortalidad*. Quoique davantage développée sur un registre comique, sa narration consiste, selon Beatriz Sarlo, en un travail sur le souvenir et l'amnésie⁴³, et réintègre volontiers, comme Chejfec avec le motif du peuple errant, les mythes hébraïques, mais cette fois sur le mode parodique : l'arche de Noé pour décrire le conventillo de Buenos Aires au toit de zinc sous lequel on trouve de tout : l'usurier russe, le *turco* vendeur ambulant, le boutiquier *gallego*, etc.

Avec ce premier roman, Sergio Chejfec ne jette pas un regard prospectif : *Lenta biografía* ne se veut pas un texte programmatique, qui annoncerait l'œuvre à venir et avec elle un univers fictionnel naissant. Il produit au contraire un regard rétrospectif, qui se pose sur l'ascendant direct et, au-delà, sur l'origine familiale et géographique. En cela, le roman peut apparaître à première vue comme une entrée en écriture paradoxale. Il constitue pourtant le geste nécessaire de transformation de ce legs familial absent, afin de se connaître et de convertir productivement par l'écriture ces nombreux facteurs d'étrangèreté à soi. C'est en ce sens que ce premier roman est aussi un geste d'assomption du nom paternel.

3. Un nom à soi

En *Trichinópolis*, la novela que yo jugaba a escribir mientras los otros hacían lo mismo en serio, la

⁴² Dorita NOUHAUD, « Issue de l'émigration, émergence d'une mémoire juive : des romans hybrides, dans la littérature mexicaine à la fin du XX^e siècle », Milagros EZQUERRO (dir.), *L'hybride, cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo, 2005, p. 163.

⁴³ Beatriz SARLO, « Judíos y argentinos », *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 369-375.

moneda de intercambio era el “chejfec” (derivado de *check feckless coin*).

Luis Chitarroni, *Peripecias del no*

Aunque eran unos diez, sólo tres de ellos tienen participación en el argumento: Hitarroney, Fejfec y Beguel.

César Aira, *El volante*

On a vu l'importance accordée par Chejfec à l'acte de nommer : l'onomastique est dans sa pratique d'écriture un terrain d'expérimentation supplémentaire, le moyen d'organiser les personnages en doubles ou en séries, mais aussi de mettre en scène la fonction magique du nom comme support ou essence de l'identité. Dans *Los planetas*, l'épisode d'échange des noms qui a pour conséquence une inversion des identités évoque ainsi ce que Freud a diagnostiqué chez les névrosés comme un « complexe de sensibilité » portant sur certains mots et noms, et en particulier sur leur nom propre. Il décrit dans *Totem et tabou* le cas-limite d'une malade qui avait « adopté cet évitement : ne pas écrire son nom, dans l'angoisse qu'il puisse tomber entre les mains de quelqu'un qui, de ce fait, serait entré en possession d'un morceau de sa personnalité. »⁴⁴ En deçà même de cet état névrotique, Freud insiste sur « l'importance que la pensée inconsciente attribue aux noms » chez tout individu, même adulte et civilisé, qui s'il analysait son comportement « n'aurait pas de peine à constater qu'il n'est pas aussi loin qu'il le croit d'attacher aux noms propres une valeur essentielle et de trouver que son nom ne fait qu'un avec sa personne. » L'épisode fantastique de *Los planetas* charge ainsi d'une puissance magique le nom propre et celui de l'autre, de même que l'échange des portraits photographiques nous avait été présenté quelques pages plus tôt comme un échange talismanique (« Guardemos estas fotos como talismanes, pero no como pruebas », p. 24).

Nom propre, nom étranger

Mais qu'en est-il pour l'auteur lui-même du maniement de son nom propre dans son activité littéraire ? Pièce maîtresse de la « fonction auteur », le nom d'auteur est selon

⁴⁴ Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010, p. 75.

Foucault plus qu'un simple anthroponyme, puisqu'outre une fonction commune de désignation, il possède une fonction de classification et de description⁴⁵. Plus qu'un simple anthroponyme, le nom d'auteur est donc aussi un nom *choisi* par l'écrivain pour faire corpus, pour représenter son œuvre. En un sens, il fait partie de l'œuvre. Dans un article publié en 1994 dans *Punto de Vista*, Chejfec insistait sur le rôle majeur du nom comme pur signifiant sonore dans l'attrait du lecteur vers un auteur : « Muchos escritores admiten que la primera inclinación hacia un autor, después no defraudada, algunas veces se debió al impacto de su apellido, a la sonoridad del nombre. »⁴⁶ *Chejfec* : voilà un nom bien difficile à prononcer et à retenir, du fait de cette suite consonantique compliquée, et surtout du contact entre le « j » et le « f », comme l'explique l'auteur lui-même :

Uno de los principales obstáculos de mi apellido es la J, que lo divide en dos mitades y entorpece una palabra a primera vista difícil. Esta letra confunde la grafía y provoca reiteradas dificultades en la dicción, la J y la F se articulan lejos como para decir las juntas.⁴⁷

Un nom aussi dont l'étrangeté en espagnol incite semble-t-il au jeux littéraires amicaux, qu'il s'agisse d'un jeu de resémantisation comme chez Luis Chitarroni, qui le choisit comme nom de la monnaie d'échange d'un univers fictionnel, ou bien d'un jeu de déformation, dans le cas de César Aira, qui dissimule ainsi – pour mieux la montrer, en une forme de clin d'œil – l'identité de son porteur devenu personnage d'*El volante*.

Il semble qu'il ait été assez courant d'utiliser des pseudonymes pour signer les articles dans *Babel* : Daniel Guebel utilise dans le numéro 13 le pseudonyme exotique de « Lars Vigdom », et Verónica Delgado soupçonne les noms de « Pesito Gutiérrez » et « Amparito Muñoz », qui apparaissent dans la section « Vanidades » des deux premiers numéros, d'être aussi des noms d'emprunt⁴⁸. Chejfec lui-même, au moment de publier ses premiers articles

⁴⁵ « [Le nom d'auteur] est l'équivalent d'une description. Quand on dit « Aristote », on emploie un mot qui est l'équivalent d'une description ou d'une série de descriptions définies, du genre de : « l'auteur des *Analytiques* », ou : « le fondateur de l'ontologie », etc. (...) il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux » Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 796-798.

⁴⁶ Sergio CHEJFEC, « Entropía », art. cit., p. 34.

⁴⁷ Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », *El punto vacilante*, op. cit., p. 199.

⁴⁸ Verónica DELGADO, « *Babel. Revista de libros* en los '80. Una relectura », art. cit., p. 12 et p. 15.

critiques dans les revues *Fin de siglo* et *Pie de página*, utilise parfois les pseudonymes de Sergio Racuzzi et Rita Fonseca⁴⁹. Par le second il se féminise et se fictionnalise – puisque Rita Fonseca est un personnage de Saer –, tandis qu’il troque avec le premier son ascendance juive polonaise contre une origine italienne, avec un nom qui rappelle celui du poète admiré Giannuzzi. Pourtant, c’est son patronyme, inaltéré, qu’il choisira ensuite pour publier ses articles dans *Babel* et *Punto de Vista*, et pour signer son œuvre narrative jusqu’à aujourd’hui.

Le patronyme : voilà encore, semble-t-il, le legs le plus certain, l’héritage minimum. Le nom de famille est au moins ce qui se transmet *de jure* quand tout le reste manque – sauf dans le cas d’un enfant abandonné. Signer une œuvre de son *apellido* revient nécessairement à assumer le nom du père et tout le passé familial qu’il contient. Car s’il est certes un héritage sur lequel on peut compter à coup sûr, le nom de famille est aussi un legs qui pèse, lorsque l’on n’opte pas pour le révoquer par des noms d’emprunt. Comme l’affirme l’écrivain Jorge Barón Biza – pour qui le nom paternel fut un héritage éminemment encombrant⁵⁰ – :

Nuestro nombre es, indudablemente, un elemento biográfico no mentiroso. (...) [El nombre] va a ser una especie de imán en torno del cual van a girar una suerte de limaduras dispersas que vamos a llamar el yo, lo que nosotros somos.⁵¹

⁴⁹ Norberto GUGLIOTELLA & María Fernanda PAMPÍN, « Sergio Chejfec », Rocco CARBONE & Marcela CROCE (dir.), *Diccionario razonado de la literatura y crítica argentinas (siglo XX)*, op. cit., p. 311.

⁵⁰ Figure maudite des lettres argentines, dandy décadent, homme politique proche de l’Unión Cívica Radical, Raúl Barón Biza, père de Jorge, est né en 1899 ; il est notamment l’auteur de romans pornographiques dans la veine de Sade – comme *El derecho de matar*. Jusqu’à ses derniers jours, sa vie sera placée sous le signe du scandale : en 1964, au moment de divorcer de sa femme, il jette au visage de celle-ci un verre d’acide, avant de se suicider à son domicile. Son fils, Jorge Barón Biza, journaliste culturel et critique d’art, a choisi de raconter librement les suites de cet événement traumatique dans son roman *El desierto y su semilla*, publié en 1998. Les dernières lignes de la rubrique « Fuentes » qui clôt le roman portent sur la question du patronyme comme marque du père – plus que de la mère – dans l’identité, et qui plus est dans l’identité auctoriale : « Originariamente, fui inscripto en el registro civil como Jorge Barón Biza (Registro Civil de Buenos Aires, 1067, 22 de mayo de 1942). Cada vez que mis padres se separaban, la conciencia feminista de mi madre exigía que se me agregase el Sabattini de su familia. Mi nombre actual es Jorge Barón Sabattini. No sé si “Jorge Barón Biza” debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío. (JBB) ». Jorge BARÓN BIZA, *El desierto y su semilla*, Buenos Aires, Simurg, 2006, p. 248-249.

⁵¹ Jorge BARÓN BIZA, « La autobiografía », *Por dentro todo está permitido. Reseñas, retratos y ensayos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010, p. 143.

Si le nom est un élément biographique qui ne ment pas, c'est qu'il est dans une certaine mesure ce qui parle *pour nous*, à notre place, ce dont on ne décide pas ; en ce sens, il rend son porteur étranger à lui-même. C'est ce que met en évidence Laurent Demanze dans *Encres orphelines* :

À la fois altérité et aliénation, legs des pères et obligation sociale, le nom serait plutôt le lieu d'une étrangeté à soi, c'est-à-dire d'une non-coïncidence de l'individu à ce dont il hérite et à son apparaître social. En ce sens, le nom dérobe à l'individu sa liberté intime, puisqu'il l'inscrit au croisement du déjà-là de la langue et de la parenté.⁵²

Par son nom, l'individu est pris dans deux systèmes qui le précèdent et le contraignent : dans les rets de la langue comme code préexistant, d'une part, et dans l'arbre généalogique d'autre part. Dès lors, le nom peut se concevoir comme la part du sujet qui le rappelle à ses déterminismes, quels que soient ses actes et ses évolutions. Comment faire sienne alors cette parcelle d'étranger en soi ? Il semble bien que ce soit là l'un des enjeux de l'écriture de soi : plutôt que « le lieu d'une coïncidence du sujet », le nom constitue « un écart, [une] dissonance de l'identité que l'écriture aura pour tâche soit de résoudre, soit d'aiguiser. »⁵³ L'assomption du nom propre comme problème identitaire et, par conséquent, comme enjeu stratégique de l'écriture, c'est encore ce que souligne l'écrivain Gérard Macé :

Ce que recouvre encore la présence énigmatique du nom propre, c'est bien entendu un problème d'identité. Il faudrait être aveugle pour ne pas le voir. L'homme ressent l'arbitraire du nom qu'il porte autant que l'arbitraire de la langue qu'il parle. Le nom propre contient l'entier labyrinthe du roman familial. (...) Il semblerait que le nom propre nous engage peu, qu'il soit moins compromettant du fait qu'il offre moins de sens – jusqu'à l'instant où l'on découvre que tout passe par lui.⁵⁴

Mutato nomine

C'est également à l'image du labyrinthe qu'a recours Chejfec, dans son article « *Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios* », afin d'évoquer la forme possible du passé pour celui qui cherche à y faire la lumière sur ses origines : « el pasado puede carecer de organización, tiene forma de espiral, de cuadrícula o de laberinto, allí nos perdemos al

⁵² Laurent DEMANZE, *Encres orphelines*, op. cit., p. 74.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Jean Baptiste PARA, « La poésie tombée dans la prose. Entretien avec Gérard Macé. », *Images et Signes. Lectures de Gérard Macé*, Paris, Le temps qu'il fait, 2001, p. 59-60.

buscar cualquier origen »⁵⁵. *Lenta biografía* est, on l'a dit, une tentative d'écriture de soi et des origines, dont la mise en branle se produit suite à la demande du père et dont la poursuite se fait à tâtons, malgré le silence de ce père, malgré sa « mémoire trouée ». Dans un article rédigé pour un congrès de littérature à Rosario en 2002 et intitulé « Lengua simple, nombre », Sergio Chejfec est revenu sur les enjeux à l'œuvre dans *Lenta biografía*, et plus précisément sur le lien étroit que ce premier ouvrage entretenait avec la question de son patronyme. Il y fait allusion d'une part aux mutations morphologiques et phonétiques qu'a pu connaître son nom : *Jeifetz* dans sa version originale juive et polonaise, *Chejfec* à l'arrivée en Argentine. Georges Perec se prête, dans *W ou Le Souvenir d'enfance*, à une explicitation comparable des multiples métamorphoses de son nom de famille au fil de l'histoire – en particulier celle des innombrables exils et des mutations territoriales, et donc linguistiques⁵⁶. Mais si chez Perec ce récit sert à signaler « l'élaboration fantasmatique » qu'il agence autour de son nom et qui est « liée à la dissimulation patronymique de [son] origine juive »⁵⁷, chez Chejfec il permet d'éclairer en partie le motif, récurrent dans son œuvre, du changement de nom et d'identité. En effet, l'auteur y explique qu'il a été habitué dans son enfance à entendre différentes versions de son nom propre, ce qui n'est guère perturbant dans la tradition juive :

cuando se trataba de decir el verdadero apellido, que ya no estaba en los documentos porque con el cambio de continente había cambiado el sonido de esa palabra, cuando se trataba de decir el verdadero apellido decía "jeifetz". Este apellido Jeifetz lo aceptábamos; para un judío no hay nada más fácil que aceptar nombres distintos para las mismas cosas; cada niño judío tiene su nombre legal, y aparte su nombre familiar, religioso, con el que es bautizado y que lo acompañará siempre como una cédula secreta, que es el nombre

⁵⁵ Sergio CHEJFEC, « Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios », *El punto vacilante, op. cit.*, p. 125.

⁵⁶ « Le nom de ma famille est Peretz. (...) Les Peretz font volontiers remonter leur origine à des juifs espagnols chassés par l'Inquisition (les Perez seraient des Maranes) et dont on peut tracer la migration en Provence (Peiresc), puis dans les États du Pape, enfin en Europe centrale (...). Mon grand-père s'appelait David Peretz et vivait à Lubartow. Il eut trois enfants : l'aînée s'appelle Esther Chaja Peretz ; le puîné Eliezer Peretz, et le cadet Icek Judko Peretz. Dans l'intervalle séparant leurs trois naissances, c'est-à-dire entre 1896 et 1909, Lubartow aurait été successivement russe, puis polonaise, puis russe à nouveau. Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Peretz. Il n'est pas impossible que ce soit le contraire : selon ma tante, ce sont les Russes qui auraient écrit « tz » et les Polonais qui auraient écrit « c ». » Georges PEREC, *W ou Le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993, p. 56-57. On retrouve cette représentation de l'extrême variabilité du nom juif dans *La Vie mode d'emploi* avec le personnage de Cinoc, dont la prononciation du patronyme pose problème aux autres locataires de l'immeuble, qui en arrivent à la conclusion qu'il existe vingt façons différentes de prononcer ce nom.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

que tiene ante Dios. Ese Jeifetz lo aceptábamos, era el apellido en idish de nuestros nombres en idish⁵⁸

Au nom du père

Mais il y a plus : dans son article, Chejfec explique que deux versions phonétiques de son nom sont en concurrence : d'un côté, la version paternelle, où le <j> est prononcé comme une semi-voyelle /i/ (« chejfec »), restant ainsi fidèle au phonème contenu dans le nom yiddish ; de l'autre la version des enfants qui, fidèles au système phonétique du pays dans lequel ils sont nés, appliquent au <j> le phonème /x/ (la « jota »). Or dans cette distinction apparemment infime, dans ce *iota* réside l'abîme intergénérationnel : la prononciation selon la norme castillane – qui pourtant n'a *a priori* pas lieu d'être pour un nom d'origine étrangère – est une façon pour le fils d'imposer au père la règle du pays d'accueil et surtout d'opposer à sa mauvaise maîtrise de l'espagnol un savoir, une certitude étayée par l'institution scolaire :

ésa fue siempre la prosodia adoptada en mi casa y aceptada como correcta (o sea, “chejfec”), la que provenía del sonido de las letras en castellano. Mi padre por su parte pronunciaba el apellido a su manera, siendo dueño del nombre no le preocupaba cómo lo dijeran sus hijos; del mismo modo como nosotros, sintiéndonos superiores a él en muchos aspectos, confiábamos en la existencia de una sola forma cierta de decirlo, que era la de la escuela, la de la calle, la de la correcta, aunque trabajosa, pronunciación. Mi padre pronunciaba “chejfec”.⁵⁹

Concevoir cette variante paternelle comme une erreur de prononciation est une manière pour ce fils de ne pas reconnaître comme sienne, voire d'évacuer l'étrangèreté de son propre nom et par là même de se défaire du passé juif européen, de contester le legs complexe du père. Elle est aussi une façon de cantonner son père à ce passé est-européen et de l'exclure du présent argentin, puisque ce fils fait de son propre nom, prononcé à l'argentine, une forme de schibboleth – « un mot de passe qui trahit l'origine, détermine l'appartenance et l'exclusion »⁶⁰ – que son père ne pourra prononcer, dénonçant dans l'instant son origine étrangère et son appartenance incomplète à l'Argentine.

⁵⁸ Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », art. cit., p. 200.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Gérard MACÉ, *Le Manteau de Fortuné*, Paris, Le Bruit du temps, 2014, p. 90. Macé explique par ailleurs que le mot schibboleth trouve son origine, hébraïque, dans l'histoire d'un défaut de prononciation : « le mot

Ce n'est qu'à l'âge adulte, et plus précisément au moment de son entrée en écriture que Sergio Chejfec reconnaît la prononciation paternelle comme la version correcte. Cette acceptation coïncide semble-t-il avec le début du travail de réflexion et de rédaction de *Lenta biografía*, et doit se comprendre comme la reconnaissance de la part d'étrangèreté contenue dans son identité :

Pasaron muchos años antes de corregirme. Fue cuando recibí argumentos, siendo ya casi adulto y despejada un poco mi ignorancia, que le daban la razón a él; que si era verdad el Jeifetz, decir "chejfec" no era solamente la concesión oportuna a trabajosa pronunciación en castellano, sino que el sonido de esa J dicha como I sostenía la identidad antepasada del apellido. Así fue como durante un tiempo demasiado largo rechacé la versión paterna de mi apellido, y sólo la reconocí primero como válida, y tiempo después la adopté, cuando otro tipo de norma, cierta idea de la lengua o una forma menos literal de ver las cosas, me señalaron el buen argumento y la pertinencia del "chejfec". (...) Por la época que adopto esta versión de mi padre es cuando me vuelco a escribir; es una decisión tardía, y ahora pienso que me lo permitió precisamente eso, reconocer y adoptar su nombre, o sea, llamarlo como él lo decía, como si fuera un apellido extranjero.⁶¹

C'est précisément l'appropriation du patronyme en tant que nom étranger – se substituant à sa version hispanisée – et son adoption comme nom d'auteur qui permettent le début de l'écriture. Ainsi, au cœur de la genèse de Chejfec écrivain se trouverait l'acceptation du nom tel que légué et revendiqué par le père, et la valorisation de l'indice d'étrangèreté présent dans cette variante – le nom propre rétabli comme nom étranger –, qui implique la récupération d'une forme de marginalité : « a través del apellido recuperaba el blasón más excéntrico de mi padre (extranjero en su vida civil, erróneo en su vida privada) para adoptarlo y naturalizarlo. »⁶² Le premier roman de Chejfec est également une manière de s'identifier à ce père caractérisé par son altérité prononcée – il parle mal l'espagnol et ne se confie guère (« en él lo habitual y aparente era un ejercicio (...) de ensimismamiento en su pasado europeo », p. 140). C'est que l'acte d'écrire est souvent chez

schibboleth apparaît dans un épisode du Livre des Juges, quand les gens de Galaad poursuivent ceux d'Ephraïm après s'être emparés des gués du Jourdain : « Lors donc qu'un des fuyards d'Ephraïm disait : "Je veux passer !" les hommes de Galaad lui disaient : "Es-tu d'Ephraïm ?" Et s'il disait : Non ! ils lui disaient : "Prononce donc *schibboleth* !" et il prononçait *sibboleth*, car il ne réussissait pas à parler correctement. Alors on le saisissait et on l'égorgeait aux gués du Jourdain. » (*Juges*, XII, 6.) Schibboleth est donc un mot de passe qui trahit l'origine, détermine l'appartenance et l'exclusion. Littré précise d'ailleurs qu'au sens figuré, « schibboleth » désigne en français « le langage ou des manières qui appartiennent à des groupes exclusifs, et qui désignent ceux qui en sont et excluent ceux qui n'en sont pas ». »

⁶¹ Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », art. cit., p. 201.

⁶² *Ibid.*

Chejfec associé à une identification à l'autre : dans *Los planetas*, c'est M qui au sein du duo est appelé à devenir le grand écrivain, mais c'est finalement S qui le fera, non pas en son nom propre mais avec celui de l'*alter ego*, puisqu'il finira par faire la démarche administrative pour prendre le nom du disparu (« Me pareció justo que yo, habiendo quedado vivo, compensara su ausencia volcando su nombre sobre el mío », p. 257). Dans *Lenta biografía*, c'est le père qui souhaite écrire l'histoire de sa vie mais c'est le fils qui le fera à sa place et qui, se faisant le biographe du père, deviendra aussi autobiographe. Dans les deux romans, l'écriture n'est pas conçue pleinement comme l'assomption d'une identité propre d'écrivain mais comme l'aveu d'un déport de soi-même, une sorte d'usurpation – de la place de celui qui aurait dû écrire mais qui n'a pas pu, faute de temps ou d'éducation. Écrire *en son nom*, c'est nécessairement écrire *au nom de l'autre* – au nom de Miguel, au nom du père. La stratégie est ici manifestement compensatoire : il s'agit de restaurer l'identité de celui dont le nom est menacé ou précaire : le nom de M, qui ne figure plus sur aucune liste de disparus (*Los planetas*, p. 45) et que l'absence du corps contribue à déréaliser ; le nom du père dans son « identidad antepasada », peu à peu recouvert par la version argentine usitée par les enfants et légitimée par l'école.

Autre paradoxe : dans *Lenta biografía*, le nom paternel, qu'il s'agit justement de faire sien, n'apparaît pas. Là où « Chejfec » s'impose comme nom d'auteur – là où le nom de l'écrivain devient nom d'écrivain – imprimé sur une couverture de roman, le père est devenu un personnage anonyme. C'est que Sergio Chejfec, en écrivant à première vue sur le père, écrit en réalité, et pour ainsi dire par ricochet, sur son propre nom de fils. Dans le même temps, son opération scripturale consiste à inverser la filiation, puisqu'il fait de son père, devenu personnage, le fruit de sa recreation littéraire. C'est le fils, désormais écrivain, qui s'est octroyé le droit de nommer et de renommer les choses et les hommes à sa guise. Par son roman, il recrée un nom pour son père, un nom de l'exil qui n'est ni vraiment celui de l'origine polonaise ni celui dont a hérité le fils argentin, mais une sorte d'entre-deux nominal :

De un tiempo a esta parte también he pensado que con ese libro le di una forma concreta a la vida de mi padre. (...) Esa trama de palabras representada en el libro significó asignarle un nombre, hacerlo visible y al mismo tiempo cristalizarlo. Probablemente yo había escrito sobre él porque, digamos, no quise escribir sobre mi apellido, lo que habría significado escribir sobre mí. Había rescatado un ser anónimo, tomaba prestada su vida

para escribir sobre ella, y al hacerlo me daba vida a mí mismo. Me pregunto entonces si en parte no le habrá dado muerte ese libro, adelantándose a su recuerdo, haciéndole decir (a él mismo y a su memoria) cosas que no le eran propias. Porque yo le había asignado un nuevo apellido, transformándolo en socio cautivo de mi ardid. En lugar de escribir sobre mi nombre, escribí sobre él como si no lo tuviera; al hacerlo le endilgué uno, que no era el propio y tampoco el mío, sino otro abierto por el libro.⁶³

D'une certaine manière, c'est dans le iota entre « cheifec » et « chejfec » que réside cet autre nom « ouvert par le livre », et c'est aussi dans cet espace infime que tient le roman tout entier : entre la prononciation étrangère et obstinée du père – signe de son refus de s'adapter totalement au temps présent en Argentine, signe de son désir de garder un pied dans le passé – et celle, tout aussi tenace, du fils, qui corrige selon la norme de son propre pays de naissance, mais qui revient ensuite, une fois adulte, à la version phonétique ancestrale – comme une façon de renouer malgré tout avec le fil des générations. *Lenta biografía* est autant le moyen de satisfaire la demande paternelle – d'écrire *au nom du père* – que de faire de son nom de fils le fruit d'un choix autonome – celui d'une étrangeté délibérée –, afin de pouvoir écrire *en son nom propre*. Cette assomption du patronyme n'empêche toutefois pas le recours occasionnel à d'autres options nominatives, comme c'est le cas avec les deux personnages d'auteurs présents dans *Moral* et « El testigo ». Tous deux nommés Samich, ils portent ainsi le nom de jeune fille de la mère de Chejfec. La fiction permet alors à l'écrivain de se représenter de façon oblique – les points communs avec l'écrivain réel étant plus nombreux dans « El testigo » que dans *Moral* – et d'échapper à la lignée des pères en optant pour la généalogie maternelle.

Par ailleurs, d'après Claude Burgelin dans *Les Mal Nommés*, « on ne peut plus méditer sur le nom propre après la Shoah comme on aurait pu le faire auparavant. Il y a eu là une rupture indépassable. La question du nom s'en est trouvée déplacée, désorbitée en quelque sorte. »⁶⁴ C'est en effet un enjeu de plus de cette élaboration littéraire du nom propre chez Chejfec : il s'agit de réhabiliter et de se réapproprier ce qui, peu avant le départ de son père pour l'Argentine, devenait sentence de mort et avait été, à rebours de sa fonction de différenciation et de personnalisation, ramené par le nazisme au simple appellatif de « juif »,

⁶³ *Ibid.*, p. 198-199.

⁶⁴ Claude BURGELIN, *Les Mal Nommés. Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2012, p. 27.

« lui-même réduit, condensé en un signe, une non-lettre, un refus de la lettre, un stigmaté, l'étoile jaune. »⁶⁵ La narration est là pour réinvestir ce nom propre vacillant, menacé d'un effacement définitif par l'Histoire, puis altéré par l'exil.

Comme l'écrit Régine Robin dans *Le Deuil de l'origine*, « il y a ceux qui tout en n'arrivant pas à faire prononcer leur nom à l'instar du Dieu de la Bible font un métier où ils se rendent maîtres du langage. »⁶⁶ Pour Chejfec, c'est à la suite de ce détour romanesque par l'origine familiale, nécessaire à l'avènement de soi et la constitution d'une voix propre, que le nom est devenu « blason excentrique » mais aussi nom d'auteur. C'est donc par l'écriture qu'a pu être finalement reçue et redorée la petite « pièce de monnaie » sans valeur que constitue le nom, et qui se transmet de génération en génération (« la moneda que nos amarra a [las generaciones], una moneda sin valor y sin rasgos, como gastada, que es la identidad pasajera provista por nuestro apellido. »⁶⁷).

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Régine ROBIN, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003 [1993], p. 14.

⁶⁷ Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », art. cit., p. 196.

Chapitre IV

« Étranger dans sa propre langue »

Rien ne m'empêchera de répéter à qui veut l'entendre – et de signer cette déclaration publique : « Il est possible d'être monolingue (je le suis bien, non ?), et de parler une langue qui n'est pas la sienne. »

Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*

Combien de gens aujourd'hui vivent dans une langue qui n'est pas la leur ? Ou bien ne connaissent même plus la leur, ou pas encore, et connaissent mal la langue majeure dont ils sont forcés de se servir ? Problème des immigrés, et surtout de leurs enfants.

Gilles Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineure*

« Le rapport au nom est indissociable du rapport à la langue », note Claude Burgelin¹. Plus globalement, la question de l'identité tout entière est étroitement liée à ce « déjà-là de la langue » dans lequel l'individu se voit « jeté », à ce code qui lui préexiste et qui détermine sa connaissance de lui-même et du monde. L'œuvre de Sergio Chejfec est traversée par une appartenance problématique à la langue, dont il faudra ici éclairer les origines et les répercussions dans l'écriture. Si pour Gilles Deleuze, l'apanage du grand écrivain est précisément de se constituer « comme un étranger dans sa propre langue »², de « parler dans sa langue à soi comme un étranger »³, si c'est là selon lui la clef de tout style littéraire digne de ce nom, il s'agira de montrer comment cette idée d'une tension vers une étrangeté dans la langue d'écriture s'applique particulièrement bien à l'œuvre de Sergio Chejfec – pourtant strictement monolingue –, et comment l'un des enjeux de son écriture consiste justement en une recreation et une *étrangisation* de ce préexistant linguistique.

¹ Claude BURGELIN, *Les Mal Nommés*, op. cit., p. 25.

² Gilles DELEUZE, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 138.

³ Gilles DELEUZE & Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Champs Essais, 1996, p. 11.

1. L'appartenance « intermittente »

Le père sans voix

Si la réflexion initiale présente dans « Lengua simple, nombre » porte sur le nom propre et l'incidence qu'il peut avoir pour l'écrivain, Chejfec y évoque par ailleurs plusieurs détails concernant son enfance, sur cette filiation juive et européenne et, surtout, sur sa relation à la langue castillane. Il y décrit le rapport compliqué et souvent socialement excluant que son père a dû entretenir avec l'espagnol, appris sur le tard et de façon très approximative. Le narrateur de *Lenta biografía* confiait à son lecteur le manque d'aisance de son père en espagnol, qui contrastait avec sa totale maîtrise du russe, du polonais et du yiddish : « mi padre hablaba —habla— mal el español y del todo bien otros idiomas —ruso, idisch, polaco, salían de su boca con palabras graves— » (p. 140). Dans l'article de 2002, Chejfec souligne à quel point cette difficulté d'expression en espagnol est représentative de la « fatale inadéquation » de ce père avec son pays d'accueil et le prive d'une véritable voix :

Había arribado al país siendo adulto, y desde otras lenguas y con una preparación inadecuada para lo que sería su vida, él hablaba, y especialmente leía, con dificultad. (...) La lengua simple, escasa y mal pronunciada lo alejaba de su familia, porque teniendo el lugar de la autoridad, pero expresándose mal, reflejaba todo el tiempo una inadecuación fatal, porque al mismo tiempo demostraba tener una lengua más *auténtica*. (...) De manera que ejercía una autoridad bastante relativa: *era la fuerza, el grito, el trabajo, pero casi no tenía voz*.⁴

Ainsi les capacités expressives limitées du père en espagnol font que son énonciation repose essentiellement sur le corps et le cri, et privent son discours de toute nuance, au contraire de la très grande variété d'« intonations » qu'il pouvait déployer dans les langues d'Europe de l'Est :

él hablaba otros idiomas y hablaba —habla— mal el mío. Ruso, idisch, polaco, salían de su boca graves con la naturalidad que otorga el uso y con el infinito matiz de entonaciones que concede la total identificación con el universo de la lengua. (*Lenta biografía*, p. 12)

⁴ Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », art. cit., p. 197-199. Nous soulignons.

Cette limitation de l'expression en espagnol vaut aussi, et à plus forte raison encore, pour le domaine de l'écrit. La pratique d'écriture du père est limitée à un usage strictement ordinaire et utilitaire et marquée par l'incorrection et la maladresse, à l'opposé de son écriture en yiddish, placée sous le signe de l'agilité, de la naturalité et de l'exactitude :

lo poco que escribía era por lo general fonético y consistía en esos textos de la vida diaria como mensajes breves, advertencias o direcciones. Sin embargo, cuando escribía en idish su mano volaba, dibujando una letra estilizada, de trazos ágiles que mantenían el equilibrio y las proporciones; una grafía de una inclinación tan natural y apropiada que parecía una forma de exactitud, una letra que parecía estar escrita desde siempre.⁵

Par ailleurs, l'entretien que nous avons pu réaliser avec Sergio Chejfec en décembre 2015 nous a permis d'apprendre que l'auteur a passé son enfance entre un yiddish familial et domestique en déclin et l'espagnol pratiqué à l'école, et plus généralement hors du foyer :

El idish era la lengua que se hablaba en mi casa cuando era chico. La hablaban mis padres entre ellos, y mi abuela, que estaba casi todo el tiempo en la casa. Yo tenía a dos hermanos mayores, y también ellos se comunicaban en idish. Pero yo fui el tercero, y viví en un momento en que poco a poco el castellano se imponía más que el idish en la familia. Entonces el contexto mío fue de escuchar mucho idish todo el tiempo sin entender de qué se estaba hablando. No lo hablé, o si lo hablaba era de manera muy parcial. Después lo aprendí en el colegio, pero es un saber que no mantuve.⁶

C'est donc dans un contexte linguistique particulier que grandit Chejfec : non pas dans un bilinguisme stable qui aurait permis un double apprentissage, mais plutôt dans un affaiblissement progressif de la langue vernaculaire et parentale au profit de la langue véhiculaire et scolaire. Au cours des premières années du cadet Chejfec, le yiddish est encore parlé couramment dans la famille mais ne lui est pas enseigné comme à ses aînés, si bien que l'écoute d'une langue familiale et familière, mais toutefois étrangère – puisqu'indéchiffrable –, constitue une situation fréquente de son enfance. Une langue qu'il ne s'appropriera pas non plus par une pratique régulière (« si lo hablaba era de manera muy parcial ») et malgré un apprentissage scolaire tardif. L'enfance de Chejfec coïncide donc avec une étape d'acculturation linguistique du milieu familial issu de l'immigration, qui délaisse peu à peu la langue de la communauté au profit de celle du pays d'accueil. Chejfec fait ainsi l'expérience, partagée par de nombreux immigrés juifs de deuxième génération en

⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁶ Voir l'entretien en annexe.

Amérique Latine⁷, d'une langue maternelle – au sens de la première langue qu'un enfant *apprend* – qui n'est pas celle de ses parents, mais aussi celle d'un « bain de langues » qu'il ne comprend pas – le russe et le polonais parlés par le père, et surtout le yiddish, compris par tous les autres membres de la famille. Cette cohabitation déséquilibrée des langues au sein de l'environnement de l'auteur durant ses premières années a selon lui contribué au fait qu'il ne commence à parler que bien tardivement par rapport aux autres enfants, ne sachant pas quelle langue utiliser pour s'exprimer :

Y en un punto me parece que esa situación familiar medio amorfa al nivel lingüístico llevó a que yo empezara a hablar de manera muy tardía. No hablé cuando todos los niños empezaban a hablar, hablé mucho después. Como si no hubiera sabido qué lengua usar para hablar.⁸

Langue de l'immigrant et langue du lettré

De plus, l'article « Lengua simple, nombre » nous apprend qu'à l'heure de prendre la plume comme critique littéraire – c'est-à-dire avant *Lenta biografía*, et donc avant la reconnaissance de la version paternelle de son nom –, Chejfec aurait cherché à fonder son propre rapport à l'espagnol sur un rejet de ce parler approximatif et singulier du père, c'est-à-dire sur une volonté d'hypercorrection, de baroquisme linguistique et stylistique :

en un momento decidí alejarme de lo que prefiguraba la escritura y el habla de mi padre, de *esa lengua extraña*, propia e incorrecta, para adaptarme a otra que consideré más viable. En realidad no había otra opción. Pero esa forma paterna de hablar era también la mía, igual que aquella escritura y esa desconfianza. El resultado fue *una lengua artificial* que me obligué a adoptar. Me volqué a escribir de una manera *obsesivamente cerebral*, como si (...) no sólo quisiera poner de manifiesto cierta complejidad y preferencias literarias (...) sino construir una forma barroca y trabajosa que fuera *todo aquello que el idioma limitado, pero verdadero, de mi padre no era.*⁹

⁷ L'écrivaine Margo Glantz, Mexicaine née en 1930 de parents juifs d'Ukraine, décrit dans un entretien une situation infantile très proche de celle de Sergio Chejfec – et qui se déroule pourtant à trente ans d'écart – : « mi lengua materna es el español, que no es la lengua materna de mis padres. Ahí hay una cosa que es curiosa, porque mis padres no me transmitieron su lengua. Yo no aprendí yiddish aunque mi padre era un poeta en yiddish, y no aprendí ruso aunque mi madre, su primera lengua, fue el ruso. (...) En mi caso, mi lengua materna no es la de mis padres, mi lengua materna es la de mi país, que es México. » Entretien publié sur le site de l'Institut d'études latino-américaines de l'Université Libre de Berlin. URL : http://www.lai.fu-berlin.de/es/elearning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/frauenbereich/glantz/transcrip/transcrip_2.htm. Page consultée en juin 2017.

⁸ Voir l'entretien en annexe.

⁹ Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », art. cit., p. 203-204. Nous soulignons.

Il se trouve que cette « surlittérisation » initiale de la langue qui caractérise les premiers écrits journalistiques de Chejfec répond à l'époque à deux nécessités : d'une part à celle de la mise à distance de la langue déficiente du père – ce qui permet, dans le même temps, de prouver publiquement sa maîtrise de la langue malgré ses origines étrangères et modestes –, et d'autre part à une tendance à l'hermétisme, à la sophistication extrême du discours parmi la jeune garde que compose le groupe « Shangai » puis l'équipe de *Babel* – tendance qui doit s'entendre en partie comme méfiance à l'égard d'une trop grande lisibilité, comme réaction à la transparence des discours littéraires dominants¹⁰, et dont l'omniprésence des crochets typographiques dans la première version de *Lenta biografía* peut être considérée comme un symptôme tardif. Il est indéniable que les premiers articles signés par Chejfec pour *Babel* ou *Punto de Vista* vers la fin des années 1980 sont écrits, comme ceux de Martín Caparrós ou de Luis Chitarroni à la même période, dans une langue très savante, complexe et retorse, qui requiert un lecteur érudit et attentif. Il est non moins vrai que cette langue, dans le cas de Chejfec, ne cessera de tendre par la suite vers une simplification, au fil des publications livresques, bien que l'auteur avoue sa difficulté à se défaire de ce baroquisme des débuts (« el resultado fue una forma de escritura que no me resulta fácil abandonar »¹¹). C'est surtout dans ses trois premiers romans (*Lenta biografía*, *Moral* et *El aire*) qu'il perçoit aujourd'hui ce langage littéraire « artificiel », qu'il explique par sa formation autodidacte :

Ahora, creo que el lenguaje de las primeras tres novelas mías es un poco artificial, importado. Eso tiene que ver quizá con la escasa familiaridad que yo tenía con las herramientas y la idea del lenguaje literario.

Toujours est-il que dans le récit de sa propre genèse littéraire que propose Chejfec dans « Lengua simple, nombre », l'écrivain en herbe cherche à remplacer la langue étrangère – ou en tout cas métissée et incorrecte – de l'immigrant par une langue qui lui est également étrangère, mais « artificielle » et non intuitive : il s'agit en quelque sorte de refouler la langue « véritable » de l'immigrant (« el idioma limitado, pero verdadero ») par la fabrique autodidacte d'une langue excessivement littéraire – et de ce fait, inaccessible au père. Cela revient en fin de compte à chasser l'usage de la *langue du corps* que pratique le père, usage

¹⁰ Voir à ce sujet la critique rédigée par Chejfec à propos de *La ocasión* de Saer dans *Babel*, n° 4, 1988, p. 5.

¹¹ *Ibid.*, p. 204.

qui repose sur l'infra-linguistique – l'intonation, l'intensité de la voix, etc. : « era la fuerza, el grito » –, et s'imposer une *langue de l'esprit*, du cerveau (« Me volqué a escribir de una manera obsesivamente cerebral »). Pour Chejfec, l'enjeu présent dans *Lenta biografía* est aussi, faute d'une culture littéraire transmise par les parents, celui de l'acquisition par ses propres moyens d'une langue littéraire, d'où l'éventuel effet d'hétérogénéité et d'éclectisme de la langue présent dans le roman :

También ocurre que como yo no venía de un familia letrada y ya que mi formación es bastante heterogénea y autónoma, para mí la escritura de la primera novela también implicó la adquisición de un lenguaje. Un lenguaje que yo tuve que aprender, aprender a desarrollar y asumir. Entonces yo creo que *Lenta biografía* tiene un componente bastante ecléctico y heterogéneo.¹²

Pour autant, cette distanciation du mode langagier paternel, ce refus de l'atavisme de la « langue simple », n'en permettrait pas l'évacuation totale : il demeurerait chez le fils un déterminisme, une trace irréductible de cette boiterie linguistique (« esa forma paterna de hablar era también la mía »). Résulterait alors de ce tiraillement une langue hybride, à mi-chemin entre la norme grammaticale apprise seul et l'incorrection transmise par le père, peut-être entre le *castellano* et le yiddish entendu à la maison et appris à l'école puis oublié, bref une langue non entièrement propre à soi, qui contiendrait un certain degré d'étrangeté – le parler du père est qualifié de « lengua extraña » – et d'étrangèreté :

Por eso tengo a veces la impresión de escribir una lengua que me pertenece solo con intermitencia, que ha sido adquirida a costa de empeños y malentendidos y frente a la cual, cuando escribo, debo retroceder para tomar impulso como una manera de discriminar mejor lo que estoy queriendo decir.¹³

C'est donc une appartenance variable, discontinue (« con intermitencia ») qui caractériserait le lien à l'espagnol écrit pour Chejfec, une langue pas toujours « à soi » (au sens où Woolf réclamait pour écrire une « chambre à soi »), devant laquelle il faudrait parfois reculer (« retroceder »), c'est-à-dire revenir en arrière pour se corriger et maîtriser son propos, ou bien céder comme devant quelque chose que l'on ne domine pas entièrement. Ce qui n'a rien d'anodin pour un jeune écrivain : là où la mauvaise maîtrise de l'espagnol posait pour le père un problème d'autorité en tant que *pater familias*

¹² Voir l'entretien en annexe.

¹³ *Ibid.*

nouvellement argentin, la relative inadéquation que ressent Chejfec vis-à-vis de cette langue dans l'écriture serait susceptible de remettre en cause son autorité, cette fois au sens de condition d'auteur (*autoria*).

Du yiddish dans l'espagnol

On l'a dit, c'est le fils qui se charge finalement d'écrire l'histoire de son père dans *Lenta biografía*, écrivant dans le même temps sa propre histoire, en tant qu'héritier de la « mémoire trouée » des ancêtres et, en un geste réflexif, sa difficulté à écrire. Chejfec nous précise que le souhait originel du père était d'écrire en yiddish, ne maîtrisant pas suffisamment l'espagnol oral et encore moins écrit, et de faire traduire ensuite le texte par son fils :

mi padre me dijo que él querría escribir la historia de su vida; e incluso: que él podía escribirla, por supuesto, en idisch y yo después traducirla u ocuparme de que lo hicieran. Me dijo que no tendría palabras en castellano para “poner” todo lo que tenía por contar. (*Lenta biografía*, p. 10)

C'est toutefois en espagnol que Sergio Chejfec choisit de rédiger cette biographie en partie fictionnelle : c'est *depuis* l'espagnol – et par conséquent avec toute la distance qu'implique le choix d'écrire dans la langue du pays d'arrivée plutôt que dans celle de l'origine – que Chejfec évoque une mémoire familiale qui s'est constituée en yiddish, c'est-à-dire dans une langue qu'il n'a jamais vraiment faite sienne. Si l'on considère qu'à travers *Lenta biografía* le fils écrivain endosse tout de même – quoi que *via* la réinvention – ce rôle de traducteur de la mémoire intime de son père, il est intéressant de remarquer qu'il prend soin d'introduire un certain degré d'étrangèreté dans sa langue d'écriture. On a déjà évoqué la valeur du yiddish parlé par les convives à table, occupés à « imaginer leurs souvenirs » : cette langue qui est pour lui inintelligible, apparaît comme une « mastication ». C'est bien cette anamnèse obsédante, ce remâchement propre à la langue de ses ancêtres, que restitue la forme itérative de la narration elle-même. De plus, la structure des passages du roman de Chejfec consacrés à cette conversation des ancêtres, faite de la reprise incessante du même souvenir, augmenté çà et là d'ajouts ou de versions divergentes, trouve un écho dans la référence au chant pascal juif « Had Gadia », dont la structure est, rappelons-le, celle d'une chanson à récapitulation. D'une certaine manière, Chejfec tente donc d'introduire dans la

composition de son ouvrage une référence à l’idiome originel dans lequel s’est forgée la mémoire familiale. Par ce degré d’étrangèreté dans le rythme, il fait ainsi percevoir au lecteur que la langue castillane est ici utilisée *par défaut*, que derrière l’espagnol palpite le yiddish, la langue oubliée de l’enfance, celle qui conviendrait le mieux à l’évocation du passé européen. C’est peut-être aussi cet inconfort, cette instabilité du narrateur au sein d’un espagnol en partie inapte à dire le passé familial qui explique l’énonciation si hésitante et la constante autocorrection caractéristiques du premier roman de Chejfec.

Une « littérature mineure » rioplatense

On a souligné de nombreuses fois les parentés entre l’œuvre de Sergio Chejfec et celle de Kafka. Cette proximité s’explique en partie par une semblable situation de distance vis-à-vis de la langue véhiculaire et de la culture nationale d’un côté, et de celles des origines familiales et de la communauté juive de l’autre. Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Gilles Deleuze revient sur la triple impossibilité qui accule l’auteur du *Procès* à écrire tel qu’il le fait : « impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d’écrire en allemand, impossibilité d’écrire autrement »¹⁴. Comme les autres Juifs de Prague, Kafka est habité selon Deleuze par « le sentiment d’une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque »¹⁵. Par ailleurs, il ne peut écrire en allemand – mais le fera malgré tout – car cette langue n’est pas à ses yeux « une authentique langue maternelle », bien que ce soit la seule dont il dispose. Sa culpabilité d’écrire en allemand provient d’une désappartenance culturelle : il considère que cette langue n’est pas à proprement parler la sienne, qu’elle ne lui a pas été transmise avec cette totalité que représente la tradition pour quelqu’un qui fait partie d’un peuple donné »¹⁶. Enfin, il est aussi coupé de la culture juive traditionnelle du fait de sa famille, de la ville où il est né, de son éducation, ce qui en fait « un Juif ignorant, non observant, à l’égard de tout ce qui fait à son époque la vraie vie juive »¹⁷. De fait, Kafka

¹⁴ Gilles DELEUZE, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶ Marcel BÉLANGER, « La question de l’identité chez Kafka : Une entrevue de Marthe Robert », *Nuit blanche*, n°8, 1983, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

ne connaît pas le yiddish, bien qu'il s'y intéresse de près, mais de façon aussi tardive que son apprentissage de l'hébreu.

On a vu que Chejfec se positionne lui-même à la marge des « constructions idéologiques et discursives de l'argentinité »¹⁸ et considère que l'espagnol dans lequel il a toujours écrit ne lui appartient que de façon incomplète, ou tout du moins discontinue. On sait aussi qu'il a grandi dans un milieu familial qui s'est peu à peu éloigné des traditions juives et de la pratique linguistique du yiddish ; Chejfec ne conçoit pas comme sienne cette langue qu'il ne maîtrise pas bien qu'il l'ait entendue à la maison pendant son enfance.

Selon Deleuze, la triple impossibilité qui est à la source de l'écriture chez Kafka a pour effet que « la langue y [soit] affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. »¹⁹ Kafka « déterritorialise » l'allemand dans la mesure où, au sein de cette langue qui ne lui appartient pas mais qui est son seul moyen d'expression, il va forger sa propre langue et faire en sorte d'« être *dans* sa propre langue comme un étranger »²⁰. Puisque l'allemand de Prague est à l'époque un « langage de papier » coupé des masses, Kafka le fera tendre « dans le sens d'une nouvelle sobriété, d'une nouvelle correction inouïe, d'une rectification impitoyable »²¹. À partir de ses observations de l'œuvre de Kafka prise dans le contexte linguistique et culturel de son époque, Gilles Deleuze élabore le concept de « littérature mineure », c'est-à-dire non pas la littérature d'une langue mineure mais « plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »²². La littérature mineure fait subir à une langue dominante un traitement qui la rend étrangère à elle-même, la fait « tendre vers ses extrêmes ou ses limites »²³ et déjoue ses usages officiels et autoritaires. Une littérature mineure se caractérise par trois traits récurrents : la « déterritorialisation de la langue », le « branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique » et le recours à un « agencement collectif d'énonciation »²⁴. L'œuvre de Kafka prend le contrepied de l'effort, fait par une partie des écrivains juifs de son époque, de « reterritorialisation symbolique » à grands

¹⁸ Augusto MUNARO, « La conciencia narrativa. Entrevista a Sergio Chejfec », art. cit.

¹⁹ Gilles DELEUZE, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ *Ibid.*, p. 47.

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ *Ibid.*, p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

renforts « d'archétypes, de Kabbale et d'alchimie », comme le fait Gustav Meyrink, auteur notamment du *Golem*, ou bien Max Brod, l'ami de Kafka. Pour Deleuze, l'écriture kafkaïenne ne cesse d'aller « toujours plus loin dans la déterritorialisation [de la langue allemande de Prague]... à force de sobriété. »²⁵ En ce qui concerne la dimension immédiatement collective et politique de tout contenu de la littérature mineure, Deleuze explique que « l'affaire individuelle [y] devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle » ; la littérature mineure est la forme par laquelle « la littérature se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective ». ²⁶

Les correspondances sont frappantes entre une partie de l'œuvre de Chejfec et la vision deleuzienne de l'œuvre de Kafka. De même que ce dernier refuse les « surenchères oniriques, symboliques et mythiques même hébraïques, comme on en trouve dans l'école de Prague » et ne cherche pas non plus à représenter de façon naturaliste et folklorisante « le yiddish oral et populaire »²⁷, Chejfec s'est prononcé contre une forme de littérature juive latino-américaine contemporaine qui tâcherait de compenser la disparition du yiddish par une représentation naturaliste et stéréotypée de la communauté juive et s'appuierait sur un ensemble de références exclusivement juives :

No hace falta detenerse mucho para comprobar que una de las debilidades de la literatura judía es que en algún momento se convirtió en una literatura de judíos: obras donde autor y lector comparten los presupuestos y los valores, los sobreentendidos y los significados más profundos, los guiños, los desafíos y las amenazas.²⁸

Comme Kafka refusant en son temps une littérature juive telle que la développe l'école de Prague, qui recourt sans cesse au répertoire culturel de la tradition judaïque, Chejfec refuse une littérature juive latino-américaine qui soit culturellement exclusive, et penche en faveur d'un positionnement interculturel (« sobre la frontera de las tradiciones culturales, confundiendo las nociones de propio y ajeno. »)²⁹

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁷ *Ibid.*, p. 47.

²⁸ Sergio CHEJFEC, « Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios », *El punto vacilante, op. cit.*, p. 125.

²⁹ *Ibid.*, p. 124.

Par ailleurs, Kafka s'intéresse particulièrement au yiddish, qu'il découvre à travers le théâtre populaire des troupes ambulantes, et qu'il évoque comme une langue qu'on ne peut comprendre qu'en la ressentant : selon Deleuze, il y voit moins une sorte de territorialité linguistique pour les juifs qu'un mouvement de déterritorialisation nomade qui travaille l'allemand. » Dans *Lenta biografía* aussi, le yiddish apparaît comme une langue de la sensation, elle est chevillée au corps parlant, et dans le texte, elle se manifeste *depuis* la langue espagnole du Río de la Plata comme quelque chose qui la travaille et la déforme de l'intérieur – notamment via les constructions syntaxiques et narratives. Cela est d'autant plus intéressant que le yiddish trouve sa propre origine dans l'« altération » d'un idiome déjà constitué, puisqu'il est un dérivé du haut allemand, hybridé sur le plan lexical avec l'hébreu et le slave, et peut se concevoir lui-même comme « langue mineure » qui traîne depuis des siècles une réputation d'allemand abâtardi, de jargon populaire et obscurantiste, de « langue illégitime » à refouler, de « langue-paria »...³⁰

Qui plus est, les affaires individuelles, intimes même, dont il est question dans le roman, sont directement reliées au sujet collectif, de même que chez Kafka. Ainsi le récit de la relation entre le père et le fils dépasse de loin les stricts enjeux autobiographiques : elle désigne de façon plus globale la situation des enfants d'immigrés et le malaise dans la transmission du passé récent de la communauté juive exilée. De la même façon, et on l'a souligné précédemment, l'anonymat du personnage de l'homme pourchassé fait de lui une sorte d'allégorie de tout le peuple juif traqué et anéanti par le nazisme. Le narrateur ne cesse d'interrompre le récit des personnages récurrents – le père, ses proches, le « *perseguido* » – pour opérer des montées en généralité où ce sont les Juifs « comme ensemble de personnes » qui sont impliqués : le syntagme « *los judíos como conjunto de personas* » revient ainsi à neuf reprises dans le texte (p. 15, 80, 86, etc.). Derrière chaque figure individuelle de *Lenta biografía* se cache une foule. De même, la tension vers le yiddish dans l'espagnol n'a pas qu'un enjeu strictement intime – travailler avec la langue de l'enfance oubliée depuis – : elle a directement à voir avec la disparition de la quasi totalité de la communauté de locuteurs en Europe centrale et orientale après la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit en effet de faire sentir cette langue qui à la fin des années 1940, « a cessé d'exister en tant que langue

³⁰ Régine ROBIN, *Le Deuil de l'origine*, *op. cit.*, p. 41 et p. 50.

vivante », et a acquis depuis « le statut d'une langue culturelle, d'héritage, voire de langue sacrée comme langue quasi morte, comme la langue des morts. »³¹ C'est aussi avec cette immense communauté des morts que communiquent directement les convives de *Lenta biografia* lorsqu'ils remâchent en yiddish. Ainsi, grâce à cet imaginaire du yiddish à l'œuvre dans le texte, c'est un jeu de correspondances métonymiques entre les lieux qui s'opère : le cercle des commensaux réunis dans la maison du narrateur se connecte à l'espace tout aussi autarcique du *shtetl* – le typique quartier juif d'Europe de l'Est avant la Seconde Guerre mondiale –, comme territoire originel qui alimente la nostalgie, mais aussi à l'enclave cauchemardesque du camp d'extermination.

À la fin de son article « Lengua simple, nombre », et après avoir déclaré la relation d'appartenance « intermittente » qu'il entretient avec sa langue d'écriture, Sergio Chejfec décrit le champ littéraire argentin comme une zone intégratrice, où ne s'exerceraient pas de pouvoirs normatifs de la part d'institutions hégémoniques, une zone d'écrivains autodidactes et qui en somme serait propice aux « usages mineurs » de la langue, aux *étrangisations* de l'espagnol *rioplatense* :

tengo a veces la impresión de escribir una lengua que me pertenece solo con intermitencia (...). Pero también está el sentimiento contrario, que es un esfuerzo relativo y que, en un punto, escribir es algo natural, más allá de los resultados, cuando se es extraño o imperfecto. La literatura argentina resulta para ello ideal; es porosa en casi todos los aspectos, con varios corpus admitidos, ha albergado distintos idiomas, no tiene normas impuestas ni instituciones hegemónicas que dicten su gusto. Es una literatura de escritores que se construyen a sí mismos.³²

Cette vision utopique de la littérature argentine comme une « Babel heureuse »³³ et libertaire (« no tiene normas impuestas ») semble toutefois largement idéalisée. S'il est vrai que la période littéraire qui s'annonce à partir des années 1920-1930 est marquée par une certaine libération de la langue littéraire argentine, avec d'une part les basculements – sur le plan de l'esthétique mais aussi des acteurs et des institutions – menés par les avant-gardes,

³¹ Régine ROBIN, *Le Deuil de l'origine*, op. cit., p. 32.

³² Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », art. cit., p. 204.

³³ L'expression célèbre est de Barthes, dans le *Plaisir du texte* : « le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte-à-côte : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse. » Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 10.

et d'autre part l'entrée en littérature d'enfants d'immigrés et donc le métissage linguistique de l'espagnol *rioplatense* – par exemple avec l'italien via le *cocoliche* dans le théâtre, si l'on pense au *sainete* puis le *grotesco criollo* d'Armando Discépolo –, des logiques de domination linguistique n'ont pas cessé d'avoir cours.

Plus tard, au fil des vagues d'immigration suivantes et des évolutions littéraires, d'autres écrivains chercheront aussi à tendre la langue *rioplatense* vers « ses extrêmes ou ses limites », à la rendre étrangère à elle-même de diverses manières : Xul Solar, Roberto Arlt, Witold Gombrowicz³⁴, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig³⁵... et sans nul doute Sergio Chejfec, qui avec *Lenta biografía* se fait « l'immigré (...) de sa propre langue. »³⁶

2. Un en deçà de la langue

Ce rapport complexe de l'auteur à sa langue d'écriture donne lieu dans la fiction à plusieurs situations d'étrangèreté linguistique. On a analysé la présence dans *El aire* de deux états de l'espagnol écrit dans le texte : la langue standard et contemporaine qui circule dans la Buenos Aires où vagabonde Barroso est sans cesse contestée par ce dernier, qui la remplace par une langue plus datée et plus typiquement *rioplatense*, une langue d'antan que le narrateur qualifie d'archaïque (« tradujo a la versión arcaica » ; « Como se decía antes », p. 36). En réalité, il s'agit, comme dans *Lenta biografía*, de donner à lire la langue perdue de l'enfance (« tradujo a su idioma infantil », p. 56). Dans le premier roman, il s'agit de tendre

³⁴ L'analyse que fait Ricardo Piglia de la traduction en espagnol de *Ferdynurke* correspond tout à fait à cette idée de l'invention d'une langue, à partir d'un espagnol rudimentaire et « déterritorialisé » par le polonais : « De la relación de Gombrowicz con las dos lenguas, del cruce entre el polaco y el español nos queda la traducción del *Ferdynurke*, publicada en 1947. (...) Un escritor que escribe en una lengua que no conoce o que conoce apenas y con la que mantiene una relación externa o fascinada. O si ustedes prefieren: un gran novelista que explora una lengua desconocida, tratando de llevar del otro lado los ritmos de su prosa polaca. La tendencia de Gombrowicz, según cuentan, era inventar una lengua nueva: no crear neologismos (...) sino forzar el sentido de las palabras, trasladarlas de un contexto a otro, y obligarlas a aceptar significados nuevos. (...) En la versión argentina del *Ferdynurke* el español está forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial, parece una lengua futura. » Ricardo PIGLIA, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Fausto/Siglo Veinte, 1986, p. 49-50.

³⁵ Alberto Giordano étudie justement une partie de l'œuvre de Puig depuis le prisme conceptuel de la littérature mineure de Deleuze : Alberto GIORDANO, « Manuel Puig : Los comienzos de una literatura menor », *Orbis Tertius*, n°1, 1996 [en ligne]. URL :

<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv01n02-03a15/4273>. Consulté en juillet 2017.

³⁶ Gilles DELEUZE, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 35.

depuis l'espagnol vers le yiddish ancestral que Chejfec ne maîtrise pas, tandis que dans *El aire*, il est question de la variabilité historique et géographique de la langue, et de son implication majeure dans l'expérience du déracinement.

Le motif de la langue étrangère est convoqué de nombreuses fois dans les ouvrages plus récents de Chejfec, mais surtout dans le but d'illustrer une certaine incommunication entre les personnages, un cloisonnement irréductible des langages privés, constitués par les expériences propres à chaque individu, en somme une idiosyncrasie langagière. Cette pensée solipsiste du langage à l'œuvre chez Chejfec est présente dans *La experiencia dramática*, où l'on peut lire que le personnage de Rose pratique parfois une « langue autre », non entièrement compréhensible pour Félix :

Félix tiene la sensación de estar oyendo una lengua extranjera y poco conocida. Entonces, queriendo concentrarse en el murmullo de Rose y con la vista fijada en la altura, pese a la forzada postura, a Félix se le ocurre pensar si no puede haber algo de cierto en esa complicación: Rose habla otro idioma, de a ratos bastante inclasificable aún en el caso de que resulte comprensible. Y se le ocurre pensar también si los encuentros que tiene cada semana no estarán dirigidos a practicar cada uno el idioma del otro (p. 70)

la voz de ella igual a un rumor que no alcanza a descifrar, como si de repente Rose hubiera sido ganada por una lengua extranjera (p. 127)

Cette manifestation d'une étrangeté dans la langue n'est pas exclusive du personnage de Rose, puisqu'il est aussi question du « langage privé » pratiqué par deux frères, et que Rose peine à entendre :

Las palabras de los hermanos le parecían ejercicios de una lengua aparte, levemente atrasada o exótica, hecha de frases interrumpidas o de expresiones directamente no verbales. Ambos estaban ligados por el idioma de la memoria y del sufrimiento común; las dos cosas formaban un lenguaje privado. (p. 75-76)

Cette « langue autre » que pratique Rose, le lecteur n'y aura pas accès directement, puisqu'elle n'est que mentionnée par le narrateur omniscient, qui transcrit les pensées de Félix. Il en sera de même pour les « medias palabras » par lesquelles s'exprime Delia selon le personnage et narrateur de *Boca de lobo* (p. 156), mais aussi pour la « media lengua » qui caractérise les marins secourus par le jeune protagoniste dans *Cinco* (p. 93).

« *L'appel de l'espèce* »

Mais une autre valeur, tout aussi récurrente, du motif de la langue chez Chejfec, se concentre dans sa période romanesque qui va de 1996 à 2000, c'est-à-dire après *El aire*, et qui concerne surtout *Cinco*, *El llamado de la especie*, *Los planetas* et *Boca de lobo*. Il s'agit d'une période où Sergio Chejfec s'intéresse tout particulièrement à la représentation de la « corporalité » :

El llamado de la especie corresponde a un momento en que me interesaba mucho hacer algo más vinculado con la corporalidad, a todo nivel. La corporalidad como objeto de explotación (en *Boca de lobo*), la corporalidad inscripta en un medio urbano degradado, y también el intercambio de los cuerpos y de los nombres (en *El llamado de la especie*).³⁷

La langue de certains personnages y est souvent décrite comme un phénomène profondément corporel et primitif. C'est surtout le cas pour Silvia dans *El llamado de la especie* : son étrange langage n'est pas toujours inarticulé et compréhensible pour autrui, mais il est en tout cas porteur lui aussi d'une idiosyncrasie :

Un ruido particular salió de su garganta, como un carraspeo quebrado, graznido débil, algo parecido a un eructo. Enseguida murmuró una cosa incomprendible, pero cuyo sentido evidentemente quería significar perdón. La articulación de Silvia era clara, pero tenía un defecto en la garganta. Con una voz débil y tortuosa, afectada por irritaciones, disfonías y trastornos por el estilo, su habla resultaba llamativa, parecía extranjera, pero con una pronunciación tan particular que era evidente su origen exclusivo – ella como categoría individual, como caso único de su propio país o provincia –, lo que me atrajo de inmediato. (*El llamado de la especie*, p. 46-47).

Ce mode d'expression rudimentaire, entravée par le corps, singularise le parler de ce personnage mais le rapproche aussi de la voix animale – le « graznido » désignant le cri de certains oiseaux, comme le corbeau, le choucas ou le jars. Là encore, Kafka n'est pas loin, dont le nom en tchèque signifie justement « choucas » et qui n'a pas cessé de prêter dans ses nouvelles des langues étranges aux animaux, de brouiller la frontière entre langage humain et langage animal. Parfois, c'est l'animal qui se retrouve à parler comme un homme, lorsque Kafka reprend le principe de la fable³⁸, ou bien avec le singe ayant abandonné sa nature

³⁷ Voir l'entretien en annexe.

³⁸ Par exemple avec le récit de la souris dans *La muraille de Chine*, Paris, Gallimard, 1975.

simiesque, dans la nouvelle « Compte rendu pour une Académie »³⁹. Dans d'autres cas, le langage inarticulé de la bête se voit doté d'un étrange pouvoir de fascination ou de commotion, comme c'est le cas avec le personnage de Joséphine, souris et cantatrice, dont le chant est en réalité un sifflement qui n'a rien de particulier mais que tout le « Peuple des souris » se presse pourtant d'aller écouter⁴⁰. Enfin, à l'inverse, les voix des hommes sont aussi altérées, déformées au point de devenir inintelligibles et de s'apparenter à des bruits animaux. Dans *La Métamorphose*, la voix de Gregor Samsa se modifie en même temps que son corps pour laisser place à un « pialement douloureux », un flot de paroles que le gérant prend pour une « voix d'animal »⁴¹ : « un autre son se superpose brouillant le premier, aboutissant à quelque chose de confus, d'inaudible, d'incompréhensible. »⁴² C'est aussi le cas pour la voix dédoublée de Silvia dans *El llamado*, où se perçoit encore la voix « propre » derrière l'étrangeté :

Aun tiempo después de aquella tarde, muchas veces creí escuchar otro idioma en su balbuceo. Costaba gran trabajo reconocer en ese murmullo el propio, y después descifrarlo; este rasgo de Silvia podía percibirse como una dificultad, incluso a veces perjudicar la comunicación, pero para mí, si cabe, representaba la voz de la experiencia en estado puro, en pleno desarrollo. (p. 47)

On peut entendre cette langue comme celle d'un « devenir animal », selon le concept deleuzien : non pas une imitation du langage animal, mais le fruit d'une interpénétration des règnes humain et animal⁴³. De fait, cette voix est qualifiée ensuite par la narratrice de « clamor de la especie » (p. 47), et sans doute elle n'est autre que ce « llamado » qui donne son titre au livre de Chejfec et qui a pour effet de réunir tout le village pour le départ final (« el llamado había resultado tan perfecto, que no tenían urgencia por comenzar a desplazarse. », p. 144). La voix du personnage de Delia apparaît comme un langage non

³⁹ « Compte rendu pour une Académie », *À la colonie disciplinaire et autres récits*, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰ « Joséphine la chanteresse, ou le Peuple des souris », *À la colonie disciplinaire et autres récits*, *op. cit.*, p. 161.

⁴¹ Franz KAFKA, *La Métamorphose*, *Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 195 et p. 202.

⁴² Régine ROBIN, *Le Deuil de l'origine*, *op. cit.*, p. 94.

⁴³ « À mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de nocés entre deux règnes. » Gilles DELEUZE & Claire PARNET, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 8.

verbal et non civilisé ; comme le précise Régine Robin à propos des altérations langagières chez Kafka, elle est

Un au-delà, un en deçà de la langue normée et normale. Ainsi du crissement d'Odradek [dans *Le Souci du père de famille*] au sifflement de Joséphine, en passant par le cri des choucas, quelque chose vient se mettre en travers de la langue, de plus primitif, de frustré, de bric et de broc (comme Odradek), de mal fichu, de fragile.⁴⁴

Glossolalie et « infralangue »

La parole de Silvia est en effet décrite dans la suite de l'extrait comme porteuse d'un langage brut, non culturel, « turbulent » (« un decir turbulento », p. 47) et qui malgré tout contiendrait une certaine forme de vérité, propre à l'humanité en tant qu'*espèce* (« clamor de la especie »), ainsi qu'un pouvoir protecteur (« a esa protección quise someterme », p. 47). Notre entretien avec l'écrivain a confirmé la présence, au moment d'écrire *El llamado de la especie*, d'un intérêt pour un état sauvage, « pré-linguistique », de l'expression :

Todo ese nivel lingüístico tiene que ver con una propuesta conceptual de pensar en hablantes que se expresaran de manera corporalmente pre-lingüística o para-lingüística, infra-comunicacional, como una cosa que si llega a ser gutural tenga la espontaneidad y la brutalidad de un lenguaje que no pasa por el control, por la inhibición, por las reglas de la retórica.⁴⁵

Cette « parole sans langue »⁴⁶ que Chejfec invente dans *El llamado* ressemble en fait de très près à une glossolalie. Désignant chez les premiers chrétiens le don surnaturel de parler dans des langues étrangères – c'est le « parler en langues » ou le « don des langues » représenté dans la Bible par l'épisode fameux des langues de feu de la Pentecôte – mais également « les vaticinations de la Pythie »⁴⁷, le nom de glossolalie a pu être associé à la « langue inintelligible parlée par les mystiques en début d'extase » et, bien plus tard, utilisé en

⁴⁴ Régine ROBIN, *Le Deuil de l'origine*, op. cit., p. 98.

⁴⁵ Voir l'entretien en annexe.

⁴⁶ Jean-Pierre DENIS, « Glossolalie, langue universelle, poésie sonore » Jean-Jacques COURTINE (dir.), *Langages*, n°91 : *Les glossolalies*, 1988, p. 77 [En ligne]. URL : http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1988_num_23_91_2118#lgge_0458-726X_1988_num_23_91_T1_0077_0000. Consulté en juillet 2017.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

psychiatrie pour qualifier le « langage imaginaire de certains aliénés, fait d'onomatopées »⁴⁸. Aujourd'hui distinguée de la xénoglossie – qui désigne le fait de parler une langue existante sans l'avoir apprise –, la glossolalie se rapporte plus globalement au fait de parler une langue ayant l'aspect d'une langue étrangère et inconnue de son locuteur, ou tout simplement composée d'une suite de sons qui ne contribuent pas à l'élaboration d'un sens. C'est précisément ce à quoi correspond le langage de Silvia, qui a l'apparence d'une langue étrangère (« su habla (...) parecía extranjera », p. 46) et qui semble transmettre un sens malgré son inintelligibilité (« Un decir turbulento que reflejaba (...) una consistente capacidad de enseñanza », p. 47). C'est que, comme l'explique Jean-Pierre Denis, l'imaginaire de la glossolalie

permet [encore] aujourd'hui de croire que le « sens » ne se tient pas dans le « signe » mais qu'il est toujours en excédent par rapport à celui-ci. Dire cet indicible à travers une « parole sans langue », telle a été et telle est encore aujourd'hui la gageure du glossolale.⁴⁹

Objet de fascination et de réflexion pour toute une modernité littéraire, depuis les surréalistes jusqu'à la poésie sonore des futuristes, d'Isidore Isou ou encore de Kurt Schwitters, la glossolalie sera pensée comme la façon de retrouver la pureté ou la force pulsionnelle de la parole par l'évacuation du sens et, du même coup, la revalorisation des traits extralinguistiques – rythme, intensité de la voix, intonations, etc.

Cette idée d'une oralité première voire primitive qu'il s'agirait de retrouver nous rapproche également de ce que Dominique Maingueneau nomme l'« infralangue » :

Le code langagier d'une œuvre ne s'élabore pas seulement dans un rapport à des langues ou des usages de la langue. Il peut être pris dans une relation essentielle d'attraction vers des périlangues, sur la limite inférieure de la langue naturelle (infralangue) ou sur sa limite supérieure (supralangue). L'écrivain ne peut en réalité se fixer ni sur l'une ni sur l'autre, mais elle doit laisser entrevoir leur indicible présence, nourrir son texte de leur fascination.⁵⁰

⁴⁸ Définitions du Trésor de la Langue Française informatisé. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/glossolalie>. Consulté en juillet 2017.

⁴⁹ Jean-Pierre DENIS, « Glossolalie, langue universelle, poésie sonore » art. cit., p. 77.

⁵⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 147.

Tandis que la « supralangue » « fait miroiter la perfection d'une représentation idéalement transparente à la pensée » – c'est la fascination à l'œuvre chez Mallarmé par exemple –, l'« infralangue » est

tournée vers une Origine qui serait une ambivalente proximité au corps, pure émotion : tantôt innocence perdue ou paradis des enfances, tantôt confusion primitive, chaos dont il faut s'arracher. (...) L'une et l'autre par des voies opposées rêvent d'un sens qui serait immédiat, qui se donnerait sans aucune réserve.⁵¹

Cette infralangue pré-linguistique qui semble fasciner Chejfec, et qui est d'ailleurs liée au *leitmotiv* déjà évoqué du sauvage ou du bestial qui jouxte et parfois menace le civilisé ou l'artificiel – la pampa qui reprend ses droits sur la ville dans *El aire*, les personnages décrits par des traits animaux –, cette infralangue a des accents utopiques chez Chejfec, puisqu'elle est décrite comme un socle langagier commun qui subsumerait les individualités langagières pour devenir un « appel de l'espèce ». C'est en ce sens que la glossolalie a pu être comparée au concept de langue universelle, surtout développé à la fin du XIX^e siècle⁵². Ces discours pré-linguistiques, pris en charge par des personnages marginaux, qui représentent de façon générale un à-côté de la culture, ont pour caractéristique, malgré tout, de dire *vrai* ou de dire *plus*. Ainsi, dans *Cinco*, ce sont les marins qui pratiquent cette infralangue faite de « murmures d'outremer », que le jeune protagoniste comprend en situation, sans que cela ne requière une médiation par le code langagier (« Pese a no comprender los murmullos de ultramar, entendía perfectamente lo que se decía. », p. 94). Dans *Los planetas*, la « Primera historia de M », qui raconte l'échange des identités, met aussi en scène un vieil homme, sans doute un clochard, qui jouera pour eux le rôle d'un oracle, puisqu'il va leur prédire les conclusions possibles de leur mésaventure (p. 63). Sa parole oraculaire, et donc performative, est décrite comme une langue oblique, non entièrement intelligible, mais qui serait dotée d'une puissance de *révélation* des choses qu'elle exprime – réactivant la théorie cratyliste selon laquelle le signifiant aurait un lien direct avec le signifié qu'il désigne – :

En las palabras del viejo encontraron varias razones que las trascendían, mas allá de su sentido recto. Los colores, por ejemplo, pronunciados por él se hacían mas nítidos, adquirirían un brillo capaz de destacarse más con la facultad de su palabra. (p. 61-62)

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Jean-Pierre DENIS, « Glossolalie, langue universelle, poésie sonore » art. cit.

Il n'est pas anodin que ce soient des enfants qui, dans ces deux occurrences en tout cas, soient capables de comprendre ce langage infralinguistique : cette attraction vers l'infralangue chez Chejfec correspond peut-être, de façon plus ou moins consciente, à la nostalgie de cette langue de l'enfance – c'est-à-dire l'âge où l'on peut encore croire en une identité entre les mots et les choses –, cette langue apprise puis oubliée, et donc conservée à l'état de simple souvenir physique, corporel. C'est là sans doute la nostalgie du yiddish, langue corporelle de la mastication du passé pour les ancêtres dans *Lenta biografía*, mais aussi, hors de l'univers intime, langue qui survit de façon souterraine, en deçà des langues nationales, et qui est pourtant capable de rassembler une communauté éclatée, diasporique. Dans cette infralangue résonne aussi sans nul doute la langue du corps pratiquée par le père : fictionnaliser cette langue est pour Chejfec une manière de la réhabiliter, comme il l'a fait pour la variante phonétique originale de son patronyme. C'est peut-être cette langue-là qui, à l'état latent mais bien présente dans un imaginaire des langues, correspond pour Chejfec à cette utopie de la « langue simple », du langage entièrement « transparent » et proche de la tautologie, où la chose n'est autre que son nom, comme il l'écrit en ouverture de l'article « Lengua simple, nombre » :

Todos los escritores poseen la ilusión de la lengua simple. No siempre para ejecutarla, o sea escribir con ella, sino como ideal de expresión que guarda una verdad más elemental o sumaria, una transparencia, sin embargo difícil de representar. Esa economía retórica en ocasiones se acerca al modo tautológico, como si cada objeto o idea fuera tan solo su aislado nombre.⁵³

⁵³ Sergio CHEJFEC, « Lengua simple, nombre », art. cit., p. 195.

CONCLUSION

C'est une œuvre complexe et multiple qu'élabore Sergio Chejfec depuis bientôt trente ans. Une œuvre protéiforme, d'abord, où la narration se manifeste en des formats divers, cède parfois la place à la poésie, et se mêle dernièrement à l'écriture essayistique, pratiquée en parallèle dès les années 1980. Une œuvre qui d'autre part manifeste des influences variées, depuis les grands textes nationaux du XIX^e et du début du XX^e siècle – en particulier le *Martín Fierro*, *Fervor de Buenos Aires*, *Radiografía de la pampa* – jusqu'aux romanciers argentins plus récents – entre autres Saer, Di Benedetto ou Aira –, du Nouveau roman français aux œuvres visuelles de Mirtha Dermisache ou William Kentridge en passant par les récits de Kafka. Une œuvre, enfin, qui n'a pas cessé d'évoluer au gré de circonstances et d'enjeux nouveaux. Entamée dans la Buenos Aires de la post-dictature et des premières heures de la « fête ménémiste », mais aussi dans le contexte du manifeste « Shanghai » et de la revue *Babel*, elle se prolonge à partir de 1990 à distance du pays natal, au Venezuela, en même temps que le travail éditorial pour *Nueva Sociedad* ; elle se poursuit aujourd'hui depuis New York, en parallèle des ateliers d'écriture créative à l'université et à l'heure des outils numériques – la cartographie en ligne évoquée dans *La experiencia dramática*, l'usage de l'informatique et d'internet en littérature dont il est question dans *Últimas noticias de la escritura*. Ce sont ces évolutions et cette diversité propres à l'œuvre de Chejfec que nous avons cherché ici à mettre en lumière. Dans le même temps, ce travail d'analyse a eu pour but de déceler la cohérence au sein d'un corpus ample et varié. Les notions d'étrangeté et d'étrangèreté, ainsi que les concepts qui s'y articulent – *Unheimliche*, *ostranenie*, altérité et aliénation – nous ont ainsi permis d'organiser une réflexion qui embrasse une grande partie de la production littéraire de Chejfec.

C'est avec *El aire* et *Los planetas* qu'a débuté notre parcours de l'œuvre de Chejfec ; l'analyse de ces deux romans majeurs du corpus nous a conduits à inscrire la démarche littéraire de l'auteur dans ce que Déotte a désigné comme « l'époque de la disparition ». On a en effet pu constater tout au long de ce travail à quel point la production littéraire de Chejfec est hantée par la question de la disparition, non seulement du fait de ses origines

juives et du cataclysme de la Shoah, mais aussi en raison du récent passé dictatorial de l'Argentine, directement évoqué dans *Los planetas*. La disparition de l'*alter ego* agit dans les deux textes comme un déclencheur narratif mais ne donne pas lieu au registre élégiaque : elle est plutôt le facteur d'une altération généralisée du réel, au sein duquel ce qui était familier devient inéluctablement étrange. Renouant avec une tradition littéraire typiquement *rioplatense*, Chejfec puise dans un répertoire de *topoi* fantastiques pour exprimer cette défamiliarisation dont la ville et le foyer sont les cadres spatiaux, et qui se manifeste en des modalités proches de celles décrites par Freud dans « Das Unheimliche » : dédoublements, inversions des identités, présences fantomatiques sont parmi ces figures récurrentes. Le motif spectral, véritable leitmotiv dans la littérature argentine qui met en récit la dictature, est le signe d'un passé qui ne passe pas, d'une temporalité stagnante propice au ressassement. En même temps que se produit, comme dans d'autres narrations postmodernes de la même époque, une déréalisation du réel dont la multiplication des simulacres est le symptôme, les savoirs et le langage se voient battus en brèche : les mesures du temps et de l'espace sont devenues inopérantes et les signifiants labiles ou périssables. Comme chez Saer, les personnages de Chejfec ne sont dès lors guère plus que de minuscules aventuriers de l'inconnu, perdus dans « l'épaisse forêt vierge du réel »¹. Au sein des romans qui mettent en scène la disparition sous diverses formes – *Lenta biografía*, *El aire* et *Los planetas* –, la perte d'autrui introduit non seulement une étrangeté radicale dans le rapport au monde et bouleverse la perception du temps et de l'espace, mais elle favorise également un imaginaire mélancolique, dont l'élément aquatique est le motif principal. Par ailleurs, tandis que l'ingénieur Barroso se voit contraint dans *El aire* de reposer son compas à la manière de l'ange mélancolique de Dürer, le discrédit est aussi jeté sur les puissances du dire littéraire, en particulier dans *Boca de lobo*. Cette mise en doute paradoxale de la littérature *via* la littérature a partie liée avec une démarche littéraire sceptique, qui hérite du « soupçon » porté notamment par le Nouveau roman français mais aussi par la « poétique négative »² de Juan José Saer, à la suite des avant-gardes historiques. Elle n'est pas à concevoir pour autant comme une radicale auto-disqualification mais plutôt, comme on l'a

¹ Juan José SAER, « La selva espesa de lo real », *El concepto de ficción*, *op. cit.*, 1997, p. 307-311.

² Ricardo PIGLIA & Juan José SAER, *Diálogo*, *op. cit.*, p. 18.

dit avec Dominique Rabaté, comme la conscience d'une résistance du réel à être traduit ou représenté dans son entièreté³.

Nous avons ensuite postulé que cette étrangeté radicale du réel donnait lieu à plusieurs situations d'étrangèreté : la défamiliarisation évoquée précédemment a dans l'œuvre de Chejfec une modalité proprement géographique, en ce qu'elle prend la forme d'une désappartenance territoriale. Deux *leitmotive* s'en dégagent : celui de la localisation marginale d'une part, et d'autre part celui de l'errance.

S'il est vrai que, de façon constante depuis ses débuts, Sergio Chejfec accorde une place considérable à la représentation géographique, soulignons qu'il s'attache toujours à troubler la référentialité spatiale de diverses manières, et qu'il fait de la carte et du toponyme les supports d'un jeu et d'une rêverie des lieux. Les espaces périphériques sont chez lui particulièrement représentés, et entrent en résonance avec des lieux préexistants dans la littérature argentine : les faubourgs bourgeois, les terrains vagues des poèmes de González Tuñón, la pampa de Martínez Estrada – dont la *Radiografía de la pampa* est une référence textuelle implicite tout au long de *El aire*. Chejfec réactive ainsi un imaginaire urbain développé dans les années 1930, qu'il investit de nouveaux enjeux propres à son époque : dans *El aire*, Buenos Aires devient le support métaphorique des changements socio-politiques des premières années de la décennie 1990, tandis que le *Conurbano de Los planetas* est présenté comme le paysage d'un temps figé, à interpréter à l'aune du thème mélancolique déjà évoqué, mais aussi du contexte dictatorial de la diégèse. Nous avons vu qu'à ces espaces marginaux récurrents correspondait fréquemment, pour les personnages, une appartenance sociale et géographique défailante ou paradoxale. À la faveur du concept d'embranchement paratopique développé par Maingueneau, nous avons pu mettre en lumière les articulations entre cette localisation paradoxale des personnages et le positionnement de Chejfec au sein du champ littéraire, qui se donne à lire autant dans ses propres essais et entretiens que dans la critique.

³ Dominique RABATÉ, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, op. cit.

La désappartenance territoriale se manifeste aussi comme une impossible fixité : c'est ainsi le thème de l'errance, conçue avec Barthélémy comme ce qui reste au sujet lorsqu'il fait « de l'absence de lieu même un territoire d'habitation », qui a retenu notre attention dans la troisième partie de cette étude. C'est selon nous une double racine littéraire, à la fois mythique et nationale, qui nourrit ce *leitmotiv* de l'errance dans l'œuvre de Chejfec. D'une part, le mythe du peuple juif errant, par lequel l'auteur se réapproprie ses origines juives européennes, et d'autre part le *topos* littéraire argentin du désert et du déplacement erratique au sein du territoire national. On décèle ainsi chez Chejfec, et à plus forte raison dans *Lenta biografía* et *Los planetas*, une réflexion sur la traversée du désert comme récit fondateur commun aux nations juive et argentine. Une part de l'identité culturelle et littéraire argentine se joue, on l'a dit, dans l'invention de la pampa comme « désert », comme espace disponible et définitoire, et dans des figures erratiques passées en littérature, comme celles du gaucho et du *linyera* ou du *croto*. Quant au peuple juif, il trouve dans l'errance qui succède à son affranchissement l'une des composantes essentielles de son identité.

L'errance, enfin, est aussi celle du lecteur, que Chejfec cherche fréquemment à désorienter par un ensemble d'« effets de dérive », selon le terme de Barthélémy, et qui constituent autant de stratégies de brouillage de la lisibilité et de la transmission du sens, en affinité avec les conceptions que l'auteur nourrit quant aux buts de la littérature et que nous avons exposées dans l'introduction. La présence de ces stratégies de brouillage dans l'écriture a pu être observée à plusieurs niveaux : aux niveaux syntaxiques et sémantiques – depuis un cas de surponctuation qui trouble la lecture dans *Moral* et *Lenta biografía* jusqu'aux phénomènes d'autocorrection du narrateur et d'énonciation hypothétique –, mais aussi au niveau des structures narratives – en particulier la digressivité, les surcharges descriptives et la cyclicité du récit – et enfin des catégories génériques. Ces différents procédés qui font de la lecture des textes de Chejfec une expérience de la lenteur et de la sinuosité, une « expérience de la résistance et de l'épaisseur de la langue »⁴, correspondent à la visée défamiliarisante et distanciatrice d'une forme particulière de l'« étrangisation » ou *ostranenie* chère aux formalistes russes. Faire dériver le lecteur dans ses textes, le rendre aussi

⁴ *Ibid.*, p. 308.

étranger que ses errants de papier, cela revient pour Chejfec à faire de la lecture une expérience de la mise à distance et de la lucidité, à faire de la littérature une forme de résistance – caractéristique des *babélicos* – à une lisibilité majoritaire, à un excessif « amincissement » du langage⁵.

Si nous avons vu que le récit de l'errance chez Chejfec, de même que chez les autres romanciers contemporains étudiés par Lambert Barthélémy, donne à lire une progressive déconstruction identitaire des personnages, c'est précisément à la question de l'étrangèreté à soi que nous avons consacré la dernière partie de cette étude de l'œuvre de Chejfec. Les brouillages des identités sont multiples chez Chejfec, tant pour les protagonistes que pour les figures d'auteur. Nous avons tout d'abord proposé d'en expliquer la surprésence – notable également chez d'autres écrivains argentins plus ou moins étroitement liés à *Babel* – par un contexte historique voire épistémologique propice aux représentations d'identités fluctuantes, dissociées ou hybridées : l'effacement des coordonnées socio-politiques des personnages, du fait du recul des méta-récits et du refus d'une littérature directement « engagée », ainsi que la réinterprétation fictionnelle du réel post-dictatorial – noms et visages sans corps des disparus, *siluetas* sans visages, etc. La récurrence des divers modes d'étrangèretés identitaires observables chez Chejfec – dédoublement, effacement, aliénation et hybridation – n'est toutefois pas réductible à ce contexte, car elle est aussi une manière pour l'auteur de transformer par la fiction des données biographiques, comme l'identité juive et argentine ou la perte de l'ami d'enfance, ainsi que des influences littéraires – le Nouveau roman et plus encore Kafka, grand « déconstructeur » de personnages.

L'identité de l'auteur est elle aussi mise en crise tout au long de l'œuvre de Chejfec, que cela soit à travers des figures d'auteur dans la fiction, ou bien dans des textes critiques consacrés à d'autres écrivains ou bien à lui-même. L'écrivain se voit ainsi conférer les attributs paradoxaux du banal – le poète Joaquín Giannuzzi – ou de la confidentialité – le poète fictif Samich dans *Moral* –, ceux de l'échec et de l'impuissance, ou bien encore ceux

⁵ Rappelons cette déclaration de Caparrós dans un entretien de 2011 à propos des années *Babel* : « [N]os consternaba que la condición necesaria para narrar fuera deshacerse de cualquier puesta en escena del lenguaje. Ese era el pedido: para narrar había que adelgazar el lenguaje hasta lo imposible. » Mauro LIBERTELLA, « Un cambio de conversación : a 20 años del cierre de *Babel* », art. cit.

du manque d'autorité et de public ainsi que de l'imposture – dans *Mis dos mundos* et les nouvelles de *Modo linterna*. Cette auto-figuration paradoxale et souvent négative de l'auteur s'inscrit dans une lignée argentine de héros littéraires « sans attributs » inaugurée par Macedonio et Borges au début du XX^e siècle et analysée par Julio Premat.

Par ailleurs, nous avons montré à quel point cette pensée de l'étrangèreté dans l'identité était liée à une interrogation inquiète quant aux origines et à la transmission. Les deux derniers chapitres de cette thèse reviennent tout particulièrement sur *Lenta biografía*, première publication romanesque de Chejfec – mise en regard de l'article « Lengua simple, nombre », qui en retrace la genèse – afin de souligner que bien des enjeux de l'œuvre de Chejfec s'y cristallisent déjà : l'appartenance incomplète à la culture juive autant qu'à celle des Argentins ; l'invention d'une langue littéraire qui s'éloigne ou se rapproche de la langue transmise ; la nécessité de la fiction face aux béances de l'histoire familiale ; la construction d'une prose du ressassement, basée sur la figure de l'épanorthose. Dans la lignée de nombreux récits post-mémoriels de la seconde moitié du XX^e siècle, *Lenta biografía* se caractérise en effet par l'importance accordée à l'imagination mais aussi au méta-discours dans l'anamnèse, ainsi que par une structure qui mime les errements de la mémoire. Récit indirect de l'exil paternel, *Lenta biografía* est aussi celui d'une transmission culturelle et linguistique non aboutie et le geste d'acceptation du patronyme, comme le précise l'article « Lengua simple, nombre ». Dès lors que l'on se souvient que *Lenta biografía* constitue la genèse de son œuvre romanesque, on mesure l'importance pour Chejfec de ce détour par l'origine familiale dans l'avènement de soi et la constitution d'une voix propre. Afin d'écrire en son nom d'auteur, il lui fut d'abord nécessaire de questionner ce nom et l'identité de son précédent porteur. Au-delà de ce simple nom, c'est le yiddish, la langue ancestrale et langue oubliée de l'enfance, la « langue-paria »⁶ liée au corps, qui façonne parfois la littérature de Chejfec, altérant les structures narratives – dans *Lenta biografía* – et nourrissant un imaginaire de l'infralange.

C'est ainsi que l'étrangeté dans la représentation du monde chez Chejfec sert à exprimer les bouleversements induits par une « époque de la disparition » mais aussi, comme on l'a vu pour *El aire*, par l'entrée du pays dans l'ère néolibérale ; elle est aussi

⁶ Régine ROBIN, *Le Deuil de l'origine*, op. cit., p. 50.

présente dans le mode d'élaboration des textes chez Chejfec qui, tout comme Brecht avait cherché avec son *Verfremdungseffekt* à « désengluer le regard »⁷ du spectateur habitué au drame naturaliste, cherche *via* plusieurs « effets de dérive » dans l'écriture, à déjouer les possibles automatismes perceptifs du lecteur – actualisant ainsi à sa façon, toute singulière, le mot d'ordre des *babélicos* à la fin des années 1980, qui s'opposaient à un mode de narration selon eux trop « lisible » et didactique, trop directement politique. La forme sera donc compliquée et le regard toujours oblique, biaisé, qu'il soit dirigé vers le passé militaire du pays ou bien ses mutations sociales et urbaines, vers l'exil paternel ou encore vers le sentiment d'appartenance nationale. La notion d'étrangèreté, d'autre part, permet de passer en revue les quelques éléments d'une topologie littéraire argentine liée à une territorialisation problématique et que Chejfec reprend à son compte : la fascination pour les marges urbaines, la représentation du territoire national comme un « désert », l'appartenance instable due à l'immigration. Enfin, si la figuration de sujets en partie étrangers à eux-mêmes est une préoccupation récurrente dans les littératures du second XX^e siècle, elle s'enrichit chez Chejfec d'enjeux spécifiques, puisqu'elle est employée pour évoquer notamment l'expérience du quotidien dans un régime dictatorial, celle de l'aliénation par le travail ouvrier, ou encore celle des fils d'exilés juifs en Argentine, héritiers d'une culture en déclin.

Cela étant, si les notions d'étrangeté et d'étrangèreté nous ont permis d'éclairer de nombreuses caractéristiques de l'œuvre de Sergio Chejfec et de les organiser de façon cohérente, elles ne sauraient en épuiser la richesse. Les quelques réflexions qui suivent s'attachent donc, tout en reprenant plusieurs points évoqués, à ouvrir de nouvelles pistes d'exploration critique.

Une modernité à l'agonie : dystopies urbaines et retour à l'état sauvage

Dans son essai déjà cité *Ficciones del dinero*, Alejandra Laera propose de voir dans *El aire* la représentation d'une « modernité en rémission »⁸. L'agonie de Barroso et les transformations de la ville peu à peu reconquise par la pampa sont les métaphores d'un

⁷ Voir Philippe IVERNEL, « Bertolt Brecht », art. cit.

⁸ Alejandra LAERA, *Ficciones del dinero*, op. cit., p. 44.

déclin plus global, les images par lesquelles Chejfec décrit « ese tiempo durante el cual la modernidad parece entrar en un estado agónico, donde no está habiendo dinero, donde está siendo difícil circular, donde hay pérdidas pero no muertas. »⁹ De plus, on a vu que Chejfec avait à cœur dans *Mis dos mundos* de déconstruire le *topos* éminemment moderne du flâneur, à la façon de Saer disqualifiant dans *La mayor* la réminiscence proustienne et sa transcription par l'écriture. Cette pensée littéraire d'une modernité en déclin est aussi présente dans l'imaginaire dystopique, voire pré- ou post-apocalyptique, qui affleure bien évidemment dans l'univers urbain de *El aire*, mais aussi dans les paysages industriels en ruine de *Los incompletos*, *El llamado de la especie* et *Boca de lobo*. Dans ce dernier roman, Chejfec met en scène les ouvriers de l'usine comme s'ils étaient les derniers survivants d'une époque déjà disparue, des individus hors-temps et hors d'usage, remplacés peu à peu par des machines. Dans *El llamado de la especie*, c'est notamment par le motif d'un mode d'expression collectif retourné à un stade pré-linguistique que transite la représentation du retour à l'état primitif : la « barbarie », au sens de Sarmiento mais aussi et surtout en son sens étymologique lié au « babil », au langage inintelligible¹⁰, n'est jamais loin de la « civilisation ».

Dans *Una modernidad periférica*, Sarlo souligne que les changements rapides que connaît Buenos Aires dans les années 1920-1930 suscitent la mythification d'un âge d'or rural : Chejfec joue avec cette idée dans *El aire* en la déplaçant dans un futur proche, il l'articule au tellurisme pessimiste de Martínez Estrada et dépeint une capitale reconquise par le « désert » primordial, une civilisation où s'opère un « retour de la barbarie »¹¹, un retour à l'état sauvage. Rappelons d'une part que cette idée de la déréliction, de la fin des

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Rappelons que le mot « barbare », inventé par les Grecs anciens pour désigner ceux qui ne parlent pas leur langue, est d'origine onomatopéique : « Βάρβαρος, qui n'a rien, au départ, de péjoratif, est une onomatopée tirée de βαρβαρόφωνος, une création poétique qui désigne les gens qui parlent en faisant “bar-bar” – ou “bla-bla” (...) –, c'est-à-dire qui bredouillent, ne parlent pas une langue articulée – en somme, ne parlent pas grec (...). Il faut remarquer que ce sens premier, loin de disparaître dans la suite, perdue à travers tout l'hellénisme. Au II^e siècle de notre ère, Sextus Empiricus dit encore : “en entendant la langue des Barbares, nous ne la comprenons pas et la jugeons inarticulée”. » Michel DUBUISSON, « Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain », *L'antiquité classique*, Tome 70, 2001, p. 3.

¹¹ Voir Annelies OEYEN, « La vuelta de la barbarie en *El aire* de Sergio Chejfec », *Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE – EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008 [En ligne]. URL : <http://evenements.univ-lille3.fr/colloque-barbarie2008/seminaires/Annelies-Oeyen.pdf>. Consulté en août 2017.

temps, était déjà présente dans l’imaginaire propre à la revue *Babel*, et notamment dans l’éditorial de l’un des derniers numéros¹². D’autre part, il peut être éclairant de relire *El aire* en regard de certaines dystopies romanesques argentines – non analysées par Fernando Reati dans son essai sur la littérature d’anticipation dans l’Argentine néolibérale¹³ – comme *Orificio* de Nicolás Casullo, écrite au début des années 1990¹⁴, ou *El año del desierto* de Pedro Mairal, parue en 2005¹⁵. Bien que le panorama social décrit dans *Orificio* soit bien plus violent que chez Chejfec, le roman de Casullo partage avec *El aire* l’idée de communautés urbaines tribalisées – les groupes qui déambulent dans la ville sont décrits par Chejfec comme des « tribus flottantes » (*El aire*, p. 57 et 119) – et celle d’un langage tombé en désuétude, comme si la ville perdait sa langue. Tandis que *El aire* semblait anticiper le cataclysme économique de décembre 2001 et ses conséquences sociales, Pedro Mairal réfléchit à ces événements *a posteriori* avec *El año del desierto*, roman dans lequel il décrit une Buenos Aires rongée par les intempéries puis plongée peu à peu dans la plus féroce sauvagerie. Si l’écrivain Leonardo Castellani avait déjà imaginé en 1956, dans son roman futuriste *Su Majestad Dulcinea*, une capitale argentine détruite par la bombe nucléaire et devenue pampa stérile, il semble que le thème apocalyptique, en lien avec l’idée d’une régression à un violent état de nature, refasse son apparition dans nombre de narrations argentines au tournant du XXI^e siècle. Par ailleurs, on a mis en lumière dans la première partie l’imaginaire mélancolique qui traverse l’œuvre de Chejfec : il est peut-être à relier avec une pensée eschatologique, ou en tout cas avec l’idée d’une civilisation en décadence. On se rappellera que le thème de la mélancolie est ainsi très présent dans le décadentisme français né à la fin du XIX^e siècle, et même bien plus tard chez Sartre, dans *La Nausée*, dont

¹² « En la Argentina que algunos creyeron permanente, el derrumbe se ha convertido en un lugar común, la confusión de las lenguas en la palabra autorizada. Babel, por una vez, no intenta convertirse en excepción, para no confirmar las reglas de un juego de villanos. Por eso Babel se derrumba como el resto, con tozudez, con empecinamiento, como quien se duele y se deleita en el espectáculo de su propia destrucción. Babel en su lenta caída, no quiere dejar de ser relato de una desaparición estirada del tiempo, arrastrada, incapaz del destello del apocalipsis. Ni con un estallido ni con un susurro: con la parca potencia de una palabra que habla de impotencias, Babel —o quienes la hacemos— acepta de su destino sudamericano la imposibilidad de aceptarlo, lo indigno de cualquier aceptación. » Jorge DORIO & Martín CAPARRÓS, « El tercer año », *Babel*, année III, n°16, avril 1990, p. 3.

¹³ Fernando REATI, *Postales del porvenir*, *op. cit.*

¹⁴ Nicolás CASULLO, *Orificio*, Buenos Aires, Astier Libros, 2011.

¹⁵ Pedro MAIRAL, *El año del desierto*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

le titre initialement prévu par l'auteur était *Melencholia*, et où le personnage de Roquentin imagine une ville morte envahie par le végétal :

La Végétation a rampé pendant des kilomètres vers les villes. Elle attend. Quand la ville sera morte, la Végétation l'envahira, elle grimpera sur les pierres, elle les enserrera, les fouillera, les fera éclater de ses longues pinces noires ; elle aveuglera les trous et laissera pendre partout des pattes vertes.¹⁶

Après Babel

Par ailleurs, il serait également intéressant d'analyser la production récente de Chejfec en regard du corpus formé par les récits contemporains des anciens *babélicos* : une étude comparée des diverses trajectoires de ces écrivains pourrait mettre en relief les convergences et les divergences par rapport à Chejfec mais aussi aux prises de positions littéraires exprimées dans la revue entre 1988 et 1990. On l'a dit, l'écrivain a plusieurs fois souligné dans des entretiens sa position satellitaire vis-à-vis du noyau de la rédaction de *Babel*. Précisons aussi que si un certain parti pris littéraire cohérent se dégage certes de l'ensemble des articles d'opinion de la revue, ses fondateurs n'entendent pas en faire un objet homogène et doctrinaire, qui serait la caisse de résonance d'une école de pensée ou d'une avant-garde dogmatique. Au contraire, c'est une posture volontiers « dubitative » et pluraliste que revendiquent Caparrós et Dorio en 1989, dans l'éditorial de la deuxième année de publication, intitulé « Por las dudas »¹⁷. Même ce qui semble être la ligne de force de la revue – à savoir le refus d'un engagement direct de la littérature dans le réel, le rejet de

¹⁶ Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 216-217.

¹⁷ « Hace un año *Babel* era fundada por las dudas, las viejas dudas como garantes de la diversidad que sostuvimos a manera de consigna. En aquel entonces, justo en aquel, *Babel* era una deuda que el yermo mundo editorial tenía consigo mismo. En la Argentina, se sabe, las deudas se perpetúan y las dudas se clasifican como para pura jactancia de los intelectuales. Deudora, dubitativa, jactanciosa, *Babel* cumple su primer año haciendo la calle. Escribir el mero mérito de la supervivencia es una jactancia dudosa. En este tiempo *Babel* ha intentado también sostener la posibilidad de que se ejerza la mirada crítica del bizco, ojos que miran no desde una torre en guardia sino desde multitud de dunas tornadizas. Como el hipócrita lector habrá apreciado, hermanos, semejantes y disímiles hacen que *Babel* hable con esa poliglosis que su nombre le disparó como un destino. Gallinero impertinente, *Babel* se place en discutir consigo misma, contradecirse, injuriarse, ponerse, a veces, de acuerdo con lo insospechado. *Babel* es, por supuesto, producto de muy diversas plumas y pertenece a todos los que, de una u otra manera, la están haciendo. » Martín CAPARRÓS & Jorge DORIO, « Por las dudas », *Babel*, n°9, juin 1989, p. 3. Soulignons tout de même que cet éditorial est aussi à lire comme une prise de position commune de la rédaction en faveur du doute et de la réflexion, contre les propos du militaire Aldo Rico (« Yo no dudo, los soldados no dudan. La duda es una jactancia de los intelectuales. ») et plus largement contre une idéologie militaire monolithique.

toute volonté didactique ou normative de la narration, au profit de son autonomie vis-à-vis du champ politique – a pu mener ensuite à des options romanesques très variées. Pourtant, dès la fin des années 1980, Chejfec se démarque d'une certaine tendance commune à quelques romanciers de *Babel* : s'il opte dans *Lenta biografía* pour une *étrangisation* de la forme, en complexifiant les structures syntaxiques et narratives et en multipliant les procédés de médiatisation de l'expérience personnelle, il ne choisit pas d'*exotiser* les espaces de ses fictions, comme le fait Caparrós dans *La noche anterior* ou Guebel dans *La perla del emperador*. De fait, ses textes ne cesseront au contraire de faire retour vers une terre des origines qui, bien qu'éloignée parfois géographiquement, constitue pourtant en ce sens un lieu de la proximité avec soi, au contraire du lieu exotique : la Mer Rouge traversée par les premiers Juifs et l'Europe de l'Est du père dans *Lenta biografía*, le *Conurbano* de l'enfance et de la jeunesse dans *Moral* et *Los planetas*, l'Europe de l'Est des ancêtres à nouveau dans *Mis dos mundos* et même, d'une certaine manière, la sépulture de Saer au Père-Lachaise dans « *Modo linterna* », lieu de recueillement auprès d'un « père » littéraire.

Il est malaisé, en somme, de vouloir discerner à toute force une empreinte de *Babel* chez Chejfec, tout comme de tracer une lignée *Babel* dans la littérature argentine contemporaine. Il s'agirait plutôt de se pencher sur des trajectoires littéraires sinueuses qui convergent ponctuellement avec celle de Chejfec : l'écho à *Una luna* de Caparrós dans *Mis dos mundos*, les formes de sapes de la figure d'auteur chez Guebel et Bizzio, les approches « obliques » du récit de la dictature chez Pauls, etc.

Œuvre intime et œuvre ouverte

« *Literatura, ideas y mundo privado* » : c'est le sous-titre du recueil d'essais maintes fois cité *El punto vacilante*. Cette question du « monde privé », de l'intime occupe une place singulière dans l'œuvre de Chejfec, si l'on pense à *Lenta biografía*, travail d'écriture sur la mémoire personnelle et familiale, sur la relation de l'auteur avec son père, mais aussi à *Los planetas*, où une partie de l'histoire récente de l'Argentine est abordée depuis le microcosme amical formé par les deux personnages, et où plusieurs signes incitent le lecteur à penser que cette relation d'amitié fusionnelle a bel et bien eu lieu entre l'auteur et le disparu. Dans *Moral* et « *El testigo* », le protagoniste porte le nom de jeune fille de la mère de Sergio Chejfec. Dans *Mis dos mundos* et les nouvelles de *Modo linterna*, le lecteur suit les errements

à la première personne d'un écrivain à Paris ou aux États-Unis... Autant de signes qui font à première vue de l'œuvre de Chejfec un monde clos, replié sur lui-même, un univers égocentrique, dans lequel le lecteur n'aurait pas sa place ; une œuvre hermétique, tant par sa forme compliquée que par les sujets qu'elle aborde. Rien n'est moins sûr, puisque cette œuvre, on l'a vu, n'est pas exempte de problématiques sociales : *El aire*, *Boca de lobo* mais aussi *El llamado de la especie* témoignent ainsi d'un souci de réélaborer par la narration des observations inquiètes quant au climat sociopolitique de l'Argentine contemporaine, et en particulier à de nouvelles formes d'errance, de précarité économique voire d'indigence – « Se han vuelto indigentes, viven en la pobreza más impiadosa », lit-on dans *El llamado* (p. 62), tandis que dans son article de 2002 intitulé « Sísifo en Buenos Aires » (*El punto vacilante*), Chejfec évoque l'invisibilité des nouveaux pauvres dans l'espace urbain *porteño*.

Par ailleurs, à l'heure de ce qu'Alberto Giordano conçoit comme le « tournant autobiographique » de la littérature argentine¹⁸, certains des textes les plus récents de Sergio Chejfec s'écrivent à la première personne et ont certains points en commun avec le genre autofictionnel. Comment comprendre cette tendance, chez celui qui évoquait en 1989 dans *Babel* la « douce tyrannie de la première personne » et les pièges de l'écriture autobiographique ? C'est que l'œuvre tardive, s'il est vrai qu'elle met en avant le je de l'écrivain, ne cesse pour autant de déconstruire l'autorité de cette figure, de faire de l'auteur un imposteur, un errant ou un éternel étranger. Par ailleurs, il apparaît que dans les romans liés à l'histoire personnelle, l'auteur prend soin de relier le fait intime au fait collectif : c'est du sort des Juifs exilés dans leur ensemble dont il est question à travers l'histoire du père dans *Lenta biografía*, de même que c'est toute la cohorte des disparus que l'on entrevoit derrière le personnage de M dans *Los planetas*. Au-delà de la question de l'intime, c'est aussi et surtout du fait d'une élaboration littéraire complexe – qui engendre des personnages ambivalents et récrit l'histoire nationale ou personnelle de façon biaisée, qui mélange les genres et perturbe la linéarité narrative – que les textes de Chejfec composent une « œuvre ouverte », au sens où l'a définie Umberto Eco, c'est-à-dire une œuvre qui porte « un message ambigu, une pluralité de signifiés »¹⁹ et qui ne cesse d'impliquer un lecteur

¹⁸ Alberto GIORDANO, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

¹⁹ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1965, p. 9.

herméneute, chargé de filtrer et d'organiser le matériau fourni par l'œuvre pour le rendre intelligible.

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes de Sergio Chejfec

A. Romans

Lenta biografía, Buenos Aires, Puntosur, 1990. [Alfaguara, 2007]

Moral, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

El aire, Buenos Aires, Alfaguara, 1992.

Cinco, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1996.

El llamado de la especie, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997. [Alfaguara, 2008]

Los planetas, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

Boca de lobo, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Los incompletos, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

Baroni : un viaje, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

Mis dos mundos, Barcelona, Candaya, 2008.

La experiencia dramática, Barcelona, Candaya, 2013.

B. Nouvelles et chroniques

Modo linterna, Buenos Aires, Entropía, 2013.

« El extranjero », *Punto de Vista*, n°45, Buenos Aires, avril 1993, p. 6-11.

« Calandria », *Letras libres*, n° 185, 2014, p. 62-64.

« Canal Gowanus », AA.VV, *Usted está aquí. Crónicas de ciudades*, La Plata, Edulp, 2016.

C. Essais

« Lo inesperado de una novela, sobre *Sombras, nada más* de Antonio Di Benedetto », *Punto de Vista*, n°24, août-octobre 1985, p. 40-41.

Reseña de *Espacio puro de tormenta*, de Pablo De Santis, *Punto de Vista*, n°25, décembre 1985, p. 28.

- « De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini », *Babel*, n°10, juillet 1989, p. 21.
- « La dulce tiranía de la primera persona », *Babel*, n°7, février 1989, p. 23.
- « Entropía », *Punto de Vista*, n°48, abril 1994, p. 32-34.
- « La organización de las apariencias », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 85-97. [1994]
- « Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 119-133. [1995]
- « La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 27-33. [1996]
- « Viaje y sufrimiento », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 55-65. [1997]
- « Una forma de ser. El sueño público de la literatura argentina », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 15-19. [2000]
- « Fábula política y renovación estética », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 99-116. [2000]
- « La parte por el todo. Alegato oriental », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 35-42. [2001]
- « Sísifo en Buenos Aires », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 145-163. [2002]
- « Breves opiniones sobre relatos con imágenes », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 135-144. [2002]
- « Lengua simple, nombre », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 195-205. [2002]
- « La tradición de la angustia », *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 67-83. [2004]
- « Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad », *Babel*, n°18, août 1990, p. 20.
- El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005.
- « Apropiación de la ciudad », *Quimera*, n°291, 2008, p. 51-54.
- « El fracaso como círculo vicioso », SÁNCHEZ Yvette & SPILLER Roland (dir.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 229-237.
- Sobre Giannuzzi*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2010.

« *Palo y hueso* (1964). Notas en busca de un prólogo », RICCI Paulo (comp.), *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, p. 47-60.

« Formas del escritor ausente », *L'objet littérature* [en ligne], 2011. URL : <http://oblit.hypotheses.org/333>.

« ¿Dónde comienza o termina el agua? », *Transatlántico* [en ligne], n°15, 2012-2013. URL : <http://ccpe.org.ar/donde-comienza-o-termina-el-agua-sergio-chejfec/>

« La voz prestada de los animales », *E-misférica. Bio/Zoo* [en ligne], vol. 10, n°1, 2013. URL : <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/chejfec>

« Todo el peso de Dios », *Turia*, n°109-110, 2014, p. 85-91.

« El sendero de los indecisos », *Iberoamericana*, vol. 14, n° 54, 2014, p. 127-136.

Últimas noticias de la escritura, Buenos Aires, Entropía, 2015.

« Geometría del silencio », MOURIÈS François, *Pueblos sin retrato*, Paris, Dulac&co, 2015, p. 6-7.

« Nuestro querido público », *Letras libres*, n°211, México D.F./Madrid, 2016, p. 42-45.

Teoría del ascensor, Barcelona, Jekyll & Jill, 2016.

El visitante, Buenos Aires, Excursiones, 2017.

D. Poésie

« Tres poemas y una merced », *Diario de Poesía*, Buenos Aires, n°62, 2002.

Gallos y huesos, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

II. Bibliographie critique sur l'œuvre de Sergio Chejfec

A. Entretiens

ÁNGELES Francisco, « La literatura como conjetura », *Buen Salvaje* [en ligne], n°17, septembre-octobre 2015. URL : <https://buensalvaje.com/2015/10/12/la-literatura-como-conjetura/>

BERG Edgardo H. et FERNÁNDEZ Nancy P., « Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec, 15/9/98) », *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* [en ligne], n°11, 1999, p. 319-332. URL : <http://fh.mdpu.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/449/0>

DE AMBROSIO Martín, « El argentino reticente », *Radar Libros*, Página/12, 12 septembre 2004 [en ligne]. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1224-2004-09-18.html>

FRANÇOIS Liesbeth, « “Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando.” Una conversación con Sergio Chejfec » [En ligne]. URL : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v31/Francois.htm>

FRIERA Silvina, « Soy un escritor que concibe su literatura en voz baja », *Radar Libros*, Página/12, 12 juillet 2013 [En ligne]. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29205-2013-07-12.html>

JIMÉNEZ MORATO Antonio, « La narración del artificio », *Revista Ñ, Clarín*, 18 avril 2012 [En ligne]. URL : http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Sergio-Chejfec-experiencia-dramatica_0_682131800.html

MUNARO Augusto, « La conciencia narrativa. Entrevista a Sergio Chejfec », *El ciudadano & la región*, 24 novembre 2008, p. 14-15.

PABLOS Gustavo, « La incertidumbre es la máxima experiencia estética », *La voz*, 11 octobre 2007 [En ligne]. URL : http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=123274

POMERANIEC Hinde, « El juego de la incertidumbre », *Clarín*, suplemento « Cultura y Nación », 21 janvier 1993, p. 12.

QUIROGA Osvaldo, entretien radiophonique [En ligne]. URL : <http://editorial-entropia.blogspot.fr/2013/07/sergio-chejfec-destaco-la-zona-de.html>

SANTOS Elena, « Entrevista con Sergio Chejfec », *Guaraguao*, n°44, 2013, p. 75-81.

SISKIND Mariano, « Entrevista a Sergio Chejfec », *Hispanamérica*, n°100, University of Maryland, avril 2005, p. 35-46.

TREJO Juan, « Entrevista a Sergio Chejfec », *Quimera*, n°302, janvier 2009, p. 12-18.

VÁZQUEZ Cristián, « La literatura, si sirve para algo, es para complejizar lo existente », *Revista Teína*, n°20, février 2009 [En ligne]. URL : <http://www.revistateina.es/teina/web/teina20/lit7.htm>

B. Ouvrages et articles

ALCÍVAR BELLOLIO Daniela, « Una mínima inclinación. Imagen de autor en los ensayos de Sergio Chejfec », *Iberoamericana*, vol. 12, n°48, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, 2012, p. 61-78.

CARRIÓN Jorge, « Entre Sebald y Google : la deriva de Sergio Chejfec », Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI, Universidad de Pittsburgh), Pittsburgh, 2012, p. 289-300.

- CATALIN Mariana, *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel*, Rosario, Fiesta Ediciones, 2014.
- CASTILLO ZAPATA Rafael, « El relato metafórico de Sergio Chejfec », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 617, Madrid, 2001.
- COQUIL Benoît, « L'entremise de la fiction dans l'écriture mémorielle de Sergio Chejfec (*Lenta biografía*) », *Quaderna*, n°3, 2015, [En ligne]. URL : <http://quaderna.org/?p=528>
- ELTIT Diamela, « La noche boca de lobo », *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria*, n°8, Rosario, Universidad de Rosario, 2000, p. 171-174.
- FEILING Carlos E., « Una novela escrita en la Argentina (Nota retroductoria a la primera edición de *Lenta biografía*) », *Babel*, n°17, mai 1990, p. 5.
- FRANÇOIS Liesbeth, *Andares vacilantes. Caminata y espacio en la obra narrativa de Sergio Chejfec*, thèse doctorale sous la direction de Nadia Lie, Université KU Leuven, 2015.
- GRAFF ZIVIN Erin, *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*, Durham & Londres, Duke University Press, 2008.
- , « Writing the Absent Face: « Jewishness » and the Limits of Representation in Borges, Piglia and Chejfec », *MLN*, vol. 122, n°2, The John Hopkins University Press, p. 350-370.
- LADDAGA Reinaldo, « La confesión de la pobreza. Un cierto Borges en *Baroni : un viaje* y otras obras de Chejfec », Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI, Universidad de Pittsburgh), Pittsburgh, 2012.
- LAERA Alejandra, « Los trabajos : creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec », Dianna C. NIEBYLSKI (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI, Universidad de Pittsburgh), Pittsburgh, 2012.
- , *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- LOUIS Annick, « Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción », TORO Vera, SCHLICKERS Sabine, LUENGO Ana (ed.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2010, p. 73-96.
- , « Una pedagogía del recordar. Notas sobre *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) », BONVALOT Anne-Laure, REBREYEND Anne-Laure & ROUSSIN Philippe (dir.), *Literaturas y transiciones democráticas*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016.
- MOLINIÉ Roxana, *Experiencia de la desaparición en Lumpérica de Diamela Eltit*, Los planetas de Sergio Chejfec y Los rubios de Albertina Carri, thèse d'État sous la direction de James Cisneros, Université de Montréal, 2014.

- MUÑOZ FERNÁNDEZ Horacio, « Sergio Chejfec: la teatralidad del espacio urbano y el ocaso del flâneur en *Mis dos mundos* y *La experiencia dramática* », *El genio maligno*, n°14, mars 2014 [En ligne]. URL : <http://elgeniomaligno.eu/sergio-chejfec-la-teatralidad-del-espacio-urbano-y-el-ocaso-del-flaneur-en-mis-dos-mundos-y-la-experiencia-dramatica-horacio-munoz-fernandez/#ancla1>
- NIEBYLSKI Dianna C., « Paralajes de la memoria, desviaciones del duelo y otras ilusiones ópticas en *Los planetas* », NIEBYLSKI Dianna C. (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI, Universidad de Pittsburgh), Pittsburgh, 2012.
- OLMOS Ana Cecilia, « Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec) », *Olho d'água*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, São José do Rio Preto, 2013.
- PAULS Alan, « La lentitud verdadera », *Babel*, n°17, mai 1990, p. 4.
- QUINTANA Isabel Alicia, « Saquear la experiencia: memoria e identidades amenazadas », *Ipotesi*, vol. 11, n°2, Juiz de Fora, Universidad Federal de Juiz de Fora, 2007.
- RAJCA Andrew C., « Remnants of the Disappeared: Subjectivity and the Politics of Postdictatorial Cultural Memory in Sergio Chejfec's *Los planetas* », *Dissidences*, n°5, 2013 [En ligne]. URL : <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/>
- SÁNCHEZ Maximiliano, « Ecos de Marx en Boca de lobo », NIEBYLSKI Dianna C. (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI, Universidad de Pittsburgh), Pittsburgh, 2012.
- SÁNCHEZ Silvina, « Sentir el cambio. Aproximaciones williamsianas a *El aire* de Sergio Chejfec », *Actas del III Congreso Cuestiones Críticas, Centro de Estudios de Literatura Argentina*, Universidad de Rosario, avril 2013 [En ligne]. URL : http://www.celarg.org/int/arch_publicaciones/sanchez_silvinacc.pdf
- SARACENI Gina, « El regreso de los fantasmas. Escrituras de la herencia en las ficciones de Sergio Chejfec y Roberto Raschella », *Iberoamericana*, VII, 26, 2007, p. 19-27 [En ligne]. URL : http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_26/26_Saraceni.pdf
- SARLO Beatriz, « La ficción inteligente », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 391-393. [1992]
- , « Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 394-397. [1997]
- , « El amargo corazón del mundo », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 398-400. [2000]

—, « La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 471-482. [2006]

—, « Chejfec por Sarlo », NIEBYLSKI Dianna C. (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI, Universidad de Pittsburgh), Pittsburgh, 2012. p. 31-43.

III. Bibliographie critique générale

A. Littérature du Río de la Plata

1. Littérature des XX^e et XXI^e siècles

AMAR SÁNCHEZ Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

BARÓN BIZA Jorge, *Por dentro todo está permitido. Reseñas, retratos y ensayos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010.

BORGES Jorge Luis & FERRARI Osvaldo, *En diálogo 1*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

CARBONE Rocco & CROCE Marcela (dir.), *Diccionario razonado de la literatura y crítica argentinas (siglo XX)*, Buenos Aires, El 8vo. loco ediciones, 2010.

CAPARRÓS Martín, « Nuevos avances y retrocesos de la novela argentina en lo que va del mes de abril », *Babel*, année II, n°10, avril 1989, p. 43-45.

CAPARRÓS Martín & DORIO Jorge, « Por las dudas », *Babel*, année II, n°9, juin 1989, p. 3.

—, « El tercer año », *Babel*, année III, n°16, avril 1990, p. 3.

CATALIN Mariana, « *Babel. Revista de libros*: formular el propio presente entre los finales y el fin », *Castilla. Estudios de Literatura*, n°4, 2013, p. 556-580.

DE ARRIBA María Laura, « Raras ficciones nuevas », *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 2, n°6-7-8, 1996.

DELGADO Verónica, « *Babel. Revista de libros* en los '80. Una relectura », *Orbis Tertius*, n°1, 1996 [En ligne]. URL : <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv01n02-03a16/4274>

DI CIÓ Mariana, « Errance et positionnement dans l'écriture d'Alejandra Pizarnik », *Lectures du genre n° 3 : La paratopie créatrice*, 2008.

EPPLIN Craig, *Late Book Culture in Argentina*, New York, Bloomsbury Academic Press, 2014.

- FRIERA Silvina, « Sospecho de las tramas y de los argumentos », Entretien avec Damián Tabarovsky, *Radar Libros, Página/12*, 26 juin 2012 [En ligne]. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-25646-2012-06-26.html>
- GIORDANO Alberto, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- HALFON Mercedes, « Una causa personal », *Radar Libros, Página/12*, 15 février 2015. [En ligne]. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5529-2015-02-15.html>
- HORNE Luz, *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- KLEIN Paula, “Un ejercicio de olvido : algunas líneas de lectura de Babel. Revista de Libros (1988-1991)”, EHRLICHER Hanno et RIßLER-PIPKA Nanette (ed.), *Almacenes de un tiempo en fuga : Revistas culturales en la modernidad hispánica* [en ligne], Universität Augsburg, 2014. URL : <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/paula-klein-un-ejercicio-de-olvido-algunas-1%C3%ADneas-de-lectura-de-babel-revista-de-libros>
- LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.
- LIBERTELLA Mauro, « Un cambio de conversación : a 20 años del cierre de *Babel* », *Revista Ñ*, 17 juin 2011.
- LOJO Martín, « Una hoja en el aire », *ADN Cultura, La Nación*, 20 juillet 2012 [En ligne]. URL : <http://www.lanacion.com.ar/1490900-una-hoja-en-el-aire>
- LÓPEZ LABOURDETTE Adriana, « Un tiempo sin memoria : éxito y olvido en Jorge Luis Borges », SÁNCHEZ Yvette et SPILLER Roland (dir.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 209-218.
- PIGLIA Ricardo, « Ideología y ficción en Borges », *Punto de Vista*, n°5, 1979, p. 3-6.
- , « Memoria y tradición », *Anais Congresso ABRALIC*, n°2, 1990, p. 60-66.
- , *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016 [1990].
- PREMAT Julio, « Lo breve, lo extraño, lo ajeno », Introduction à : Antonio DI BENEDETTO, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- , *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- , *Érase esta vez. Relatos de comienzo*, Buenos Aires, Eduntref, 2017.
- RAMA Ángel, *Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.
- SAER Juan José, *El concepto de ficción*, Barcelona, Rayo Verde Editorial, 2016 [1997].

- SAGER Valeria, « Reflexiones para una historia de la narrativa argentina de los años 90 », CAMOU Antonio, TORTTI Cristina et VIGUERA Aníbal (coord.), *La Argentina democrática : los años y los libros*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p. 83-96.
- SAÍTTA Sylvia, « La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte », *Revista Nuestra América*, n°2, août-décembre 2006, p. 89-102 [En ligne]. URL : <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf>
- SARACENI Gina, *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- SARLO Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- SASSI Hernán, « A pesar de Shangai, a pesar de Babel », *Pensamiento de los confines*, n° 18, juin 2006, Universidad de Buenos Aires.
- SENKMAN Leonardo, *La identidad judía en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Paredes, 1983.
- SOSNOWSKI Saúl, *La orilla inminente. Escritores judíos argentinos*, Buenos Aires, Ledasa, 1987.
- SPERANZA Graciela, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- TABAROVSKY Damián, « Verdurita y revolución », *Clarín*, 8 novembre 1998.
- , *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- VECCHIO Diego, *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- VILLANUEVA Graciela, « El Uruguay de Borges : un justo vaivén de la aproximación y de la distancia », *Cuadernos LIRICO*, n°8, 2013 [En ligne]. URL : <http://lirico.revues.org/907>
- ZUNINI Patricio, « Una tarea de la literatura es encontrar la estupidez allí donde no se la ve », Entretien avec Damián Tabarovsky, Blog de Eterna Cadencia, 12 juin 2012 [En ligne]. URL : http://www.mardulceeditora.com.ar/ampliar_prensa.php?id=15&p=3

2. Littérature et histoire, littérature et politique

- ANDERMANN Jens, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- ÁLVARO Daniel, « Gabriel Gatti, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008, 176 págs. », *Nombres*, n° 23, novembre 2009, p. 351-356.

- CASTRO María Virginia, « ¿Posmodernos? ¿Apolíticos? “Grupo Shangai”: nuevas narrativas sobre la última dictadura militar », VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata [En ligne]. URL : http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3526/ev.3526.pdf
- DALMARONI Miguel, *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2004.
- DRUCAROFF Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- GARCÍA CASTRO Antonia, « Pour une histoire officieuse des "disparitions" en Amérique latine », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 54, 1999, p. 42-49 [En ligne]. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1999_num_54_1_404226
- GATTI Gabriel, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008.
- GATTI Gabriel, « Les enfants parodiques : catastrophes sociales, néo-victimes et nouvelles identités dans les "mondes du détenu-disparu" », *Sociologie et sociétés*, vol. 44, n° 2, 2012, p. 311-335 [En ligne]. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1012934ar>
- GIORDANO Alberto, « Manuel Puig : Los comienzos de una literatura menor », *Orbis Tertius*, n°1, 1996 [En ligne]. URL : <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv01n02-03a15/4273>.
- KOHUT Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto* (Actas del Simposio Internacional « Literaturas del Río de la Plata hoy. Máscaras regionales en Rostros Metropolitanos » del 6 al 8 de mayo 1993), Madrid, Iberoamericana, 1996.
- MANDOLESSI Silvana, « Haunted houses, horror literature and the space of memory in Argentine Postdictatorship literature », Estela SCHINDEL et Pamela COLOMBO (dir.), *Space and the Memories of Violence. Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014 [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/9589937/Haunted_Houses_Horror_Literature_and_the_Space_of_Memory_in_Postdictatorship_Argentine_Literature
- MANDOLESSI Silvana, « Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina », IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2012 [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/9590017/Historias_de_fantasmas_narrativas_espectrales_en_la_Postdictadura_Argentina
- MARTINI Juan, « La novela como síntoma de su tiempo (Notas sobre *Responso* de Juan José Saer, *El examen* de Julio Cortázar y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares) » IPARRAGUIRRE Sylvia (coord.), *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2009, p. 85-95.

- PIGLIA Ricardo, « Ideología y ficción en Borges », *Punto de Vista*, n°5, 1979.
- REATI Fernando, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.
- RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956.
- RUBINICH Lucas, « Retrato de una generación ausente », *Punto de Vista*, n°23, Buenos Aires, avril 1985, p. 44-46.
- SAGER Valeria, « Reflexiones para una historia de la narrativa argentina de los años 90 », CAMOU Antonio, TORTTI María Cristina & VIGUERA Aníbal (coord.), *La Argentina democrática: los años y los libros*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p. 83-96.
- SARLO Beatriz, « En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007 [1986], p. 25-29.
- , « Judíos y argentinos », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007 [1987], p. 369-375.
- , *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- , *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- , *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- STANDISH Peter, « El examen de Julio Cortázar : novela de transición », SEVILLA ARROYO Florencio et ALVAR EZQUERRA Carlos (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 6-11 juillet 1998, vol. 3, 2000, p. 441-449.
- VILLANUEVA Graciela, « La dialéctica de lo visible e invisible en la utilización de las fotografías de los desaparecidos argentinos » *L'Âge d'or*, Images dans le monde ibérique et ibéro-américain, n°5, 2012, Université de Paris-Est Marne-la-Vallée [En ligne]. URL : http://lisaa.upem.fr/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/fichiers/LISAA/l_age_d_or/Age-d_or-5/Villanueva.pdf&t=1432839431&hash=66614cdaf31656ea0a886613da3d40b010f04ea3
- VULCANO Leonardo Gustavo, « Crítica, resistencia y memoria en *Punto de Vista*. Revista de cultura », *Orbis Tertius* n°7, 2000, p. 105-115 [En ligne]. URL : http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2838/pr.2838.pdf

3. Sur l'œuvre de Juan José Saer

- ARCE Rafael, « Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer », *Anclajes*, vol.13, n°1, 2009 [En ligne]. URL : http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692009000100001
- BERG Edgardo H., « “Hojas de ruta” (la ciudad como escenario en *Glosa* de Juan José Saer) », *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, n°11, 1999, p. 11-22.
- BERG Edgardo H., « Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec) », *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, n°15, 2003, pp 87-107.
- DALMARONI Miguel et MERBILHAÁ Margarita, « “Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción », JITRIK Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tome 11 : *La narración gana la partida* (volume dirigé par Elsa DRUCAROFF), Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 321.
- LAURENT Pénélope, « Saer, une écriture de la contrainte », EZQUERRO Milagros (dir.), Julien ROGER (éd.), *Les Ateliers du Séminaire d'Amérique Latine*, n° 2, « Discours et contrainte », Université Paris IV Sorbonne, 2007, p. 5 [En ligne]. URL : <http://www.crimic.parissorbonne.fr/actes/dc/laurent.pdf>
- MANDOLESSI Silvana, « *Nadie nada nunca* : Saer y lo espectral », LOGIE Ilse (dir.), *Juan José Saer. La construcción de una obra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, coll. « Escritores del Cono Sur », 2013, p. 139-152 [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/6958137/NADIE_NADA_NUNCA_SAEER_Y_LO_ESPECTRAL
- PIGLIA Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Fausto/Siglo Veinte, 1986.
- PIGLIA Ricardo & SAER Juan José, *Diálogo*, Santa Fe, Centro de Publicaciones, Universidad del Litoral, 1995.
- PREMAT Julio, « El eslabón perdido (*El entenado* en la obra de Juan José Saer) », *Caravelle*, n°66, 1996.
- , *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- , « El escritor, un gaucho sin atributos. Un estudio de “Aballay” de Antonio Di Benedetto », *Cuadernos LIRICO*, n°1, 2006 [En ligne]. URL : <https://lirico.revues.org/800>.
- SARLO Beatriz, « Ficciones del saber », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007 [1988], p. 356-357.
- , « Una poética de la incertidumbre », *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 306-309. [2001]

VILLANUEVA Graciela, « Un narrador sobre el caballo de la calesita », *Cuadernos LIRICO*, n°6, 2011 [En ligne]. URL : <http://lirico.revues.org/211>

—, « “En un lugar arcaico y sin orillas”. Imágenes del río en la obra de Juan José Saer », AA.VV, *El horizonte fluvial. Coloquio en el país del sauce*, Paraná, EDUNER, 2017, p. 129-166.

4. Sur l'œuvre d'Ezequiel Martínez Estrada

EARLE Peter G., « Radiografía de la pampa: los temas », MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (Edición crítica : coord. Leo Pollmann), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, p. 461-470.

FOSTER David William, « Hacia una lectura deconstructivista de *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°41, 1983, p. 81-94.

POLLMANN Leo, « Génesis e intención de *Radiografía de la pampa* », MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (Edición crítica : coord. Leo Pollmann), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, p. 445-459.

VIÑAS David, « Martínez Estrada, de *Radiografía de la pampa* hacia el Caribe », MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (Edición crítica : coord. Leo Pollmann), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, p. 409-423.

VIÑAS Ismael, « Reflexiones sobre Martínez Estrada », in VIÑAS David, VIÑAS Ismael, SEBRELI Juan José et al., *Contorno. Selección*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

WEINBERG DE MAGIS Liliana, « La narrativa de Ezequiel Martínez Estrada: liebre por gato », CORRAL Rose (ed.), *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 175-186.

—, « Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal », JITRIK Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 403-435.

—, « *Radiografía de la pampa* en clave paradójica », Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa* (Edición crítica : coord. Leo Pollmann), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997., p. 471-490.

B. Littérature générale et comparée

AA.VV, *Images et Signes. Lectures de Gérard Macé*, Paris, Le temps qu'il fait, 2001.

- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- , *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958.
- BANCAUD Florence, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS Éditions, 2001.
- BARTHÉLÉMY Lambert, *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993 [1967], p. 61-67.
- , *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- , *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Minuit, 1975.
- BAYARD Pierre, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1996.
- BÉLANGER Marcel, « La question de l'identité chez Kafka : Une entrevue de Marthe Robert », *Nuit blanche*, n°8, 1983, p. 20-22.
- BENOIT Éric, BRAUD Michel *et al.* (dir.), *Écritures du ressassement, Modernités 15*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BOUJU Emmanuel, *Réinventer la littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.
- , *La Transcription de l'histoire : Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BOULARD Anaïs, « L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine : l'exemple de *The Road* de Cormac McCarthy », *Sociétés*, n°120, Paris, De Boeck Supérieur, 2013, p. 61-70.
- BOURSE Anne, *Archiver, machiner, hériter. La mémoire et ses techniques dans la littérature occidentale des XX^e et XXI^e siècles*, thèse d'État sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université de Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2009.
- Claude BURGELIN, *Les Mal Nommés. Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2012.
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013. [1974]

- BRISSETTE Pascal, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2005.
- CALVINO Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le millénaire*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2001.
- CARRIÓN Jorge, *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- CHKLOVSKI Victor, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2008 [1917].
- COLLINGTON Tara, « La tragédie du paysage » : les arts plastiques dans La Reprise », ALLEMAND Roger-Michel & MILAT Christian, *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Presses de l'université d'Ottawa et Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 214-226.
- COLONNA Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse d'État sous la direction de Gérard Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989 [en ligne]. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>
- CONNON Daisy, *Subjects Not-at-home : Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, New York, Rodopi, 2010.
- CRISTOFF María Sonia (comp.), *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- DE RIBAUPIERRE Claire, *Le Roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2002.
- DECOUT Maxime, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », ALEXANDRE-GARNER Corinne & KELLER-PRIVAT Isabelle (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012 [En ligne]. URL : <http://books.openedition.org/pupo/2099#ftn3>.
- DELAS Daniel, « Étrangèreté », BENIAMINO Michel & GAUVIN Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Pulim, 2005, p. 73-75.
- DELCOUR Manon, « L'écriture du chez soi chez Emmanuel Carrère, Marie NDiaye & Eugène Savitzkaya », *Acta fabula*, vol. 12, n° 1, 2011 [En ligne]. URL : <http://www.fabula.org/revue/document6092.php>
- DEMANZE Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
- , *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Seneges*, Paris, José Corti, 2015.
- , « Le récit de filiation aujourd'hui », sur le site « Écritures contemporaines », hébergé par l'ENS de Lyon [En ligne]. URL : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>

- DENIS Benoît, « La consécration », *CONTEXTES*, n°7, 2010 [En ligne]. URL : <http://contextes.revues.org/4639>
- DENIS Jean-Pierre, « Glossolalie, langue universelle, poésie sonore », COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Langages*, n°91 : *Les glossolalies*, 1988, p. 75-104 [En ligne]. URL : http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1988_num_23_91_2118#lgge_0458-726X_1988_num_23_91_T1_0077_0000
- DÉOTTE Jean-Louis & BROSSAT Alain (dir.), *L'Époque de la disparition : Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2000.
- EBGUY Jacques-David, « Narration ou "fabulation" ? La "question" du personnage dans la pensée de Gilles Deleuze », LAVOCAT Françoise, MURCIA Claude & SALADO Régis (comp.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 439-452.
- EDWARDS Michael, *L'Étrangèreté* [CD audio], Paris, Gallimard-Collège de France, 2010.
- FREBY François, « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », Colloque : L'effet de fiction, colloque en ligne, *Fabula*, 2001 [En ligne]. URL : <http://www.fabula.org/effet/interventions/5.php#Greimas>.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- , *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GIL Marie, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Flammarion, 2012.
- GONTARD Marc, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Hachette, 1993.
- HIRSCH Marianne, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- JACOBI Daniel, « Gérard Genette, Métalepse. De la figure à la fiction », *Questions de communication* [En ligne], n°6, 2004, consulté en octobre 2015. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/5855>.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- JARAMILLO AGUDELO Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012.

- JOLY Bernard, « *Les Affinités électives de Goethe : entre science et littérature* », *Methodos*, n°6, 2006 [En ligne]. URL : <http://methodos.revues.org/482>
- JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2009.
- JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- LEICHTER-FLACK Frédéric, *La Complication de l'existence. Essai sur Kafka, Platonov et Céline*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- , *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991.
- LÉVY Clément, *La Crise du territoire. La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*, thèse d'État sous la direction de Bertrand Westphal, Université de Limoges, 2008.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MARX William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- MAYOUX Jean-Jacques, « "Molloy" : un événement littéraire. Une œuvre », BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 242-274.
- MCHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, London, New York, Routledge, 1987.
- MÉAUX Danièle, « Photographie et revenance : une autre approche du passé », FORTIN Jutta & VRAY Jean-Bernard (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 111-123.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MESSAGE Vincent, « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick », *Amaltea. Revista de mitocrítica*, n°1, 2009, p. 189-201 [En ligne]. URL : <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0909110189A/20571>
- MET Philippe, *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- MÉVEL Yann, *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, New York, Rodopi, 2008.

- MONTANDON Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- NOUHAUD Dorita, « Issue de l'émigration, émergence d'une mémoire juive : des romans hybrides, dans la littérature mexicaine à la fin du XX^e siècle », EZQUERRO Milagros (dir.), *L'hybride, cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo, 2005, p. 159-172.
- OGORRIO Gustavo (comp.), *Narrar el instante. Antología improbable: políticas y poéticas de la crónica*, Ediciones Eón, México, 2009.
- PAZ OLIVER María, *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Leiden/Boston, Brill Rodopi, 2016.
- PEJOSKA-BOUCHEREAU Frosa, « Le roman de l'étrangéisation », GAUTHIER Robert & MARILLAUD Pierre (dir.), *Écritures évolutives*, Université Toulouse-Le Mirail, Centre pluridisciplinaire de sémiologie textuelle, 2010, p. 265-276.
- PIÉGAY-GROS Nathalie (dir.), « La digression », *Textuel*, n°28, Université Paris VII-Denis Diderot, 1994.
- PLUVINET Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1965 [1928].
- RABATÉ Dominique, « “Le chaudron fêlé” : la voix perdue et le roman », *Études françaises*, vol. 39, n°1, Presses Universitaires de Montréal, 2003, p. 25-37 [En ligne]. URL : <https://www.erudit.org/revue/etudfr/2003/v39/n1/006739ar.html>
- , *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006.
- , *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence Éditeur, 2015.
- RACZYMOW Henry, « La mémoire trouée », *Pardès*, Paris, In press, n°3, 1986, p. 178.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- , *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1979.
- ROBIN Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003 [1993].
- , *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.
- RODRÍGUEZ María del Carmen, *Poétique, répétition et subjectivité dans les romans d'Alain Robbe-Grillet*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.

- ROTKER Susana, *La invención de la crónica*, Letra Buena, Buenos Aires, 1992.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001.
- , « L'hybride et l'hétérogène », in AA.VV, *L'Art et l'Hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.
- , *La Montre cassée*, Paris, Verdier, 2004.
- SABRY Randa, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences sociales, 1992.
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987 [1956].
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SEMPRÚN Jorge, « El fin de los metarrelatos », *El País*, 13 janvier 1989.
- SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.
- SOJA Edward, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.
- SOULAGES François, « La trace ombilicale », MÉAUX Danièle & VRAY Jean-Bernard (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 17-24.
- SZENDY Peter, *À coups de points. La Ponctuation comme expérience*, Paris, Minuit, 2013.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2015 [1970].
- WESSLER Éric, « La peur de l'inconscient chez Beckett », BERTAUX Madeleine (dir.), *Travaux de littérature. Les Grandes Peurs, 1. Diable, fléaux, etc.*, n° 16, Genève, Droz, 2003, p. 372-386.
- WESTPHAL Bertrand (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- , *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
- YOTOVA Rennie, *Jeux de constructions : poétique de la géométrie dans le Nouveau roman*, Paris, L'Harmattan, 2006.

C. Analyse du discours

AMOSSY Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009 [En ligne]. URL : <http://aad.revues.org/662>

—, *La Présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2010.

DHONDT Reindert et VANACKER Beatrijs, « Ethos : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *CONTEXTES* n°13, 2013 [En ligne]. URL : <http://contextes.revues.org/5685>

MAINGUENEAU Dominique, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES*, n°1, 2006 [En ligne]. URL : <http://contextes.revues.org/93>

PERY-BORISSOV Valeria, « Paratopie et entretien littéraire : Andreï Makine et Nancy Huston ou l'écrivain exilé dans le champ littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°12, 2014 [En ligne]. URL : <http://aad.revues.org/1629>

YANOSHEVSKY Galia, « L'entretien littéraire - un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°12, 2014 [En ligne]. URL : <http://aad.revues.org/1726>

D. Philosophie

ADORNO Theodor, *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 2010.

ARENDT Hannah, *Responsabilité et Jugement*, Paris, Payot, 2005.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

—, *L'Autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987.

BENJAMIN Walter, « Le conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000 [1936], p 114-151.

—, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia, 2012 [1939].

—, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000 [1955], p. 269-316.

—, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2005 [1889].

DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

—, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1993.

- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.
- , *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.
- , *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- , *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981.
- DELEUZE Gilles & PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Champs Essais, 1996.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Galilée, 1993.
- , *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- , *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1965.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- , « Des espaces autres », *Dits et écrits II. 1976-1984*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1967/1984], p. 1571.
- , « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1969], p. 789-821.
- , *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1971.
- HABER Stéphane, « Le terme « aliénation » (« Entfremdung ») et ses dérivés au début de la section B du chapitre 6 de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel », *Philosophique*, n°8, 2005 [En ligne]. URL : <http://philosophique.revues.org/96>
- LYOTARD Jean-François, *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit, vol. II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1984.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1990.
- , *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, coll. Tel, 1994 [1943].
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993 [1921].

E. Sciences humaines et sociales

- AUGÉ Marc, *L'Impossible Voyage*, Paris, Rivages, 1997.
- BHABHA Homi, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 [1993].
- BOURDIEU Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, n°22, Paris, 1971, p. 49-126.
- , *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1992.
- BRUNET Roger, FERRAS Robert & THÉRY Hervé, *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, RECLUS-La Documentation Française, 1993.
- CARASSAI Sebastián, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.
- CLÉMENT Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2003.
- CONTRERAS Leonel, *Rascacielos porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires (1580-2005)*, Temas de patrimonio cultural, n°15, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.
- CALVEIRO Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien. Tome I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1990 [1980].
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- PROST Brigitte, « Marge et dynamique territoriale », *Géocarrefour*, vol. 79/2, 2004, p. 175-182.
- TORRE Juan Carlos (dir.), *Nueva historia argentina, tomo 8 : Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- TORRES José Luis, *La década infame*, Buenos Aires, Editorial de Formación Patria, 1945.

F. Psychanalyse

- FREUD Sigmund, *Le roman familial des névrosés*, Paris, Payot & Rivages, 2014 [1909].
- , *Totem et tabou*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010 [1912].
- , « Deuil et Mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », *Sociétés*, vol. 86, n° 4, 2004, p. 7-19 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm> [1917].

—, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985 [1919].

—, *L'inquiétant familial*, Paris, Payot, 2011 [1919].

FREUD Sigmund & FERENCZI Sándor, *Correspondance, IV : 1914-1919*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.

KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

G. Arts visuels

1. Études transversales

CLAIR Jean (dir.), *Mélancolie : Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'Histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

—, *Atlas ou Le gai savoir inquiet. L'Œil de l'Histoire, 3*, Paris, Minuit, 2011.

2. Photographie et cinéma

BARTHES Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

—, « Droit dans les yeux », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1982 [1977], p. 282-283.

BOUGNOUX Daniel, *L'image entre le spectre et la trace*, Paris, INA Éditions, coll. « Collège iconique », 2014.

GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et Croyance*, Paris, Éditions de la Différence, 2012.

MARKER Chris, « A free replay (notes sur *Vertigo*) », *Positif*, n° 400, 1994.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

ROCHE Denis, *Le Boîtier de mélancolie*, Paris, Hazan, 1999.

ROSSET Clément, *Fantasmagories*, Paris, Minuit, 2006.

2. Arts graphiques

AA.VV, *Guillermo Kuitca* (catalogue d'exposition), Paris/Arles, Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2000.

BARTHES Roland, « Fragment d'une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache, le 28 mars 1971 », *Cahier du Refuge*, n°130 (septembre 2004), Marseille, Centre International de Poésie.

—, *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016.

PANOFSKY Erwin, *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 2012 [1943].

IV. Œuvres de référence

A. Littérature

1. Littérature argentine

AA.VV., *La ciudad como un plano. Crónicas y relatos*, Buenos Aires, La bestia equilátera, 2010.

AIRA César, *Una novela china*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1987.

—, *El volante*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

—, *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori, 2001.

—, *Parménides*, Barcelona, Mondadori, 2006.

ARLT Roberto, « Escritor fracasado », *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997 [1933], p. 144-166.

BARÓN BIZA Jorge, *El desierto y su semilla*, Buenos Aires, Simurg, 2006 [1998].

BIZZIO Sergio, *Infierno albino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

—, *Más allá del bien y lentamente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

BORGES Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires, Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1923].

—, *Luna de enfrente, Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1925].

—, « La nadería de la personalidad », *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 84-95.

—, « Hombre de la esquina rosada » (*Historia universal de la infamia*), *Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1927].

—, *Evaristo Carriego, Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1930].

—, « Funes el memorioso » (*Ficciones*), *Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1942].

- , « Funes ou la Mémoire » (*Fictions*), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 [1942].
- , « El Aleph » (*El Aleph*), *Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1945].
- , « Del rigor en la ciencia » (*El hacedor*), *Obras completas, vol. 2*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1946].
- , « El Sur » (*Ficciones*), *Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1953].
- , « El fin » (*Ficciones*), *Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1953].
- , « El escritor argentino y la tradición » (*Discusión*), *Obras completas, vol. 1*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1953].
- , « Milonga para los orientales » (*Para las seis cuerdas*), *Obras completas, vol. 2*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 345-346 [1965].
- , « El idioma analítico de John Wilkins » (*Otras Inquisiciones*), *Obras completas, vol. 2*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1974].
- CAPARRÓS Martín, *La noche anterior*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- , *Una luna*, Barcelona, Anagrama, 2009 [2001].
- CASULLO Nicolás, *Orificio*, Buenos Aires, Astier Libros, 2011.
- CHITARRONI Luis, *Peripeccias del no. Diario de una novela inconclusa*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2007.
- COHEN Marcelo, *El oído absoluto*, Buenos Aires, Norma, 1989.
- , *El fin de lo mismo*, Buenos Aires, Alianza, 1992.
- CORTÁZAR Julio, « Casa tomada », *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951 [1946].
- , « Continuidad de los parques », *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.
- , *El examen*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013 [1986].
- DI BENEDETTO Antonio, « El abandono y la pasividad », *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1958].
- , *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007 [1964].
- , *Aballay*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010 [1978].

- FERNÁNDEZ Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, (Edición crítica : coord. Ana María Camblong & Adolfo de Obieta), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1993.
- GERCHUNOFF Alberto, *Los gauchos judíos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950 [1910].
- GIANNUZZI Joaquín, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- GOLOBOFF Mario, *Caballos por el fondo de los ojos*, Barcelona, Planeta, 1976.
- GONZÁLEZ TUÑÓN Raúl, *Todos bailan*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987 [1934].
- GUEBEL Daniel, *La perla del emperador*, Buenos Aires, Emecé, 1990.
- , *Los elementales*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
- HERNÁNDEZ José, *Martín Fierro*, (Edición crítica : coord. Élica Lois & Ángel Núñez), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 2001 [1872].
- LAISECA Alberto, *La hija de Kheops*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- MAIRAL Pedro, *El año del desierto*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (Edición crítica : coord. Leo Pollmann), Madrid ; Paris ; México ; Buenos Aires ; Sao Paulo ; Lima ; Guatemala ; San José de Costa Rica ; Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997 [1933].
- , *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- , « Sobre *Radiografía de la pampa* (preguntas y respuestas) », *Leer y escribir*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- PAULS Alan, *Wasabi*, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1995.
- , *Historia del llanto. Un testimonio*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- PIGLIA Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980.
- , *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- PIZARNIK Alejandra, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2007 [2003].
- SAER Juan José, *La mayor*, Seix Barral, 2006 [1976].
- , *El arte de narrar. Poemas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000 [1977].
- , *El entenado*, Barcelona, Destino, 1995 [1983].

—, *Glosa*, Barcelona, Destino, 1988 [1986].

—, *La ocasión*, Barcelona, Destino, 1988.

—, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza, 1991.

—, *La pesquisa*, Barcelona, Rayo verde, 2012 [1994].

—, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

SÁNCHEZ Matilde, *El dock*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

SZICHMAN Mario, *Crónica falsa*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

—, *Los judíos del Mar Dulce*, Buenos Aires/Caracas, Galerna/Síntesis, 2000 [1971].

—, *La verdadera crónica falsa*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

—, *A las 20:25, la Señora entró en la inmortalidad*, Hanover (New Hampshire), Ed. del Norte, 1981.

TABAROVSKY Damián, *Una belleza vulgar*, Buenos Aires, Mardulce, 2012.

2. Littérature française

ARAGON Louis, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997 [1980].

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, éditions du Sandre, 2009 [1863].

BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1999 [1881].

KERMANN Patrick, *La Mastication des morts*, Paris, Lansman, 2002.

MACÉ Gérard, *Le Manteau de Fortuny*, Paris, Le Bruit du temps, 2014 [1987].

MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988.

—, *Le Roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

PEREC Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1993 [1975].

—, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Le Livre de Poche, 2010 [1978].

—, *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 1990.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991 [1782].

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974 [1938].

SIMON Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.

—, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973.

—, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.

—, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989.

—, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997.

TOURNIER Michel, *Les Météores*, Gallimard, coll. Blanche, 1975.

3. Autres littératures

BUBER Martin, *Les Récits hassidiques*, Seuil, coll. Points Sagesses, 1996 [1945].

DEL GIUDICE Daniele, *Le Stade de Wimbledon*, Paris, Seuil, 2003 [1983].

GOETHE Johann Wolfgang von, *Les Affinités électives*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980 [1809].

KAFKA Franz, *La Métamorphose*, *Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 [1915].

—, « Ce qui tracasse le père de famille », *À la colonie disciplinaire et autres récits*, Paris, Actes Sud, 1998 [1917].

—, « Joséphine la chanteresse, ou le Peuple des souris », *À la colonie disciplinaire et autres récits*, Paris, Actes Sud, 1998 [1924].

—, *Le Procès*, Paris, Le Livre de Poche, 2001 [1925].

—, *Le Château*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972 [1938].

—, *La muraille de Chine*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975 [1950].

SPIEGELMAN Art, *Maus, L'intégrale*, Flammarion, 1998 [1986-1991].

B. Cinéma et art vidéo

ANTONIONI Michelangelo, *Blow-Up*, 35mm, 112 min, 1966.

HITCHCOCK Alfred, *Vertigo*, 35mm, 128 min, 1958.

KENTRIDGE William, *Felix in Exile*, 9 min, 1994.

MARKER Chris, *Sans soleil*, 16mm, 62 min, 1982.

TARKOVSKI Andrei, *Stalker*, 35 mm, 161 min, 1979.

ANNEXES

Annexe 1 : Entretien réalisé avec Sergio Chejfec à Paris le 23 novembre 2015

Quisiera empezar con una pregunta que pueda vincular tus obras más recientes con tus inicios y que trata de la forma testimonial : dijiste en varias entrevistas que últimamente te estás orientando hacia una escritura más testimonial, o sea con un grado de ficcionalización un poco menor y un personaje que es como tu avatar, un personaje de autor, por ejemplo en Mis dos mundos o en ciertos cuentos de Modo linterna. ¿Cómo considerás este aspecto en relación con tu primer libro, Lenta biografía, que también tiene que ver con esta forma testimonial?

Después de los primeros libros, advertí como una especie de constante, que no había sido deliberada y que era que algunos libros se intercalaban : un libro estaba vinculado con mi experiencia y más o menos directamente referido a algo que me había ocurrido, y donde yo aparecía de una forma explícita, y el otro libro era más producto de la imaginación. Una vez que lo advertí no me pareció ni bien ni mal, me parecía que podía llegar a ser interesante en la medida en que lo podía considerar una especie de clave íntima, un guiño que yo me hacía a mí mismo, como la construcción de una serie medio oculta o secreta. Eso en cuanto a las características más superficiales de los libros. Por otra parte, y apuntando más precisamente a lo que vos me preguntás, tengo la impresión de que efectivamente hay como una relación con la idea de experiencia, ya desde la primera novela, que apunta no a describirla o representarla en términos directos, miméticos, sino de forma desviada, como si fuera la experiencia propia pero como si al mismo tiempo el narrador desconfiara de su capacidad de reconstrucción y de representación, de esa pretendida recuperación del pasado. Entonces esos elementos que apuntan a desestabilizar un poco el pacto de verdad que hay entre la experiencia personal y el relato sobre la experiencia personal, creo que en mi caso me marcaron desde un comienzo y, por un motivo u otro, perduraron en los otros libros hasta el presente, nada más que con diferentes articulaciones. Uno podría decir que hay una constante basada en la desconfianza de los narradores sobre los materiales que pretendidamente quieren representar.

Una distinción entre tus obras más recientes y Lenta biografía quizás radicaría en la elaboración formal. En tu primer libro son muy patentes la estructura reiterativa, la enunciación muy incierta, la autocorrección permanente con los guiones – que eran corchetes en la primera versión del texto –, mientras que en tus últimos textos, la narración parece más fluida, lineal.

Por un lado, el primer libro para un escritor es una experiencia que ya no puede recuperar, porque es difícil volver a escribir un primer libro. El primer libro es el que se piensa y se escribe desde la intemperie más absoluta. Después los libros posteriores van armando una especie de sistema y se ayudan entre sí. Estén a favor o en contra de sí mismos, hacen un sistema. Y hay una serie de presupuestos y premisas internos a esa producción, aun cuando más no sea por la irradiación que tiene la categoría de autor, la autoría. En cambio, el primero es una especie de exploración única e inesperada. Entonces en general uno tiende en el primer libro a apostar de diversas maneras – apostar en el buen sentido de la palabra –, a actuarse por cosas muy fuertes, porque tiene como una convicción muy grande respecto de lo quiere decir y cómo lo quiere decir. Yo creo que ése es un libro con mucha preocupación por incidir en diferentes registros de lo literario. Por un lado lo vinculado con la experiencia, con alguien que es un hijo de inmigrantes y tiene una relación muy borrosa y tortuosa con su tradición, con su familia y el pasado. Pero por otro lado, un tipo de pensamiento más propiamente literario, relacionado con una ideología : esa ideología que dicta que no todo lo que se escribe es representación directa de lo que ocurre. *Lenta biografía* también refleja esa voluntad de intervención ideológica desde un punto de vista literario : proponer un relato que no fuera especular, sino que pusiera de manifiesto el trabajo.

También ocurre que como yo no venía de un familia letrada y ya que mi formación es bastante heterogénea y autónoma, para mí la escritura de la primera novela también implicó la adquisición de un lenguaje. Un lenguaje que yo tuve que aprender, aprender a desarrollar y asumir. Entonces yo creo que *Lenta biografía* tiene un componente bastante ecléctico y heterogéneo. Quizás por eso aparecen unos recursos que yo encontraba en ese momento como muy útiles, como los corchetes, que permitían tratar de traducir al nivel gráfico diferentes registros de alocución. El corchete permitía insertar algo que estuviera entre el texto y el subtítulo, que anunciara lo que iba a ocurrir pero de una manera no narrativa sino gráfica.

Después, a medida que fui escribiendo otros libros, me fui alejando de esos recursos, porque encontré más desafiante que la misma narración asumiera el trabajo que antes yo quería depositar en esos recursos un poco exteriores. Ahora, creo que el lenguaje de las primeras tres novelas mías es un poco artificial, importado. Eso tiene que ver quizá con la escasa familiaridad que yo tenía con las herramientas y la idea del lenguaje literario.

Es una constante en tu obra la autocorrección de la voz del narrador, o sea una voz que parece carecer de certidumbre, de confianza. En El aire, por ejemplo, el narrador muy a menudo anuncia un hecho con una precaución de este tipo: “Esto puede parecer exagerado, pero” (p. 167). La enunciación es hipotética, no logra afirmarse de manera rotunda. ¿Eso procede de una concepción escéptica respecto al lenguaje, a la escritura literaria, de una duda sobre la capacidad del lenguaje para expresar lo real de manera precisa?

Sí, hay como un pensamiento, en el que uno se pone a favor o reivindica el lugar de la desconfianza. Una desconfianza respecto a la capacidad propia de transmitir algo que sea certero, asertivamente contundente. Y también una desconfianza respecto a la capacidad de cualquier narración para transmitir aquello que se considera como real.

En cuanto a ese tipo de subrayados, como la frase que aparece en *El aire*, o frases que se repiten en otros textos y que pertenecen a la misma familia de pensamientos, tiendo a incluirlos porque tengo la percepción de que le otorgan cierta unidad estructural al relato, que por su carácter digresivo o amorfo, o carente de intriga, tendería a disgregarse. Además, ese tipo de alocuciones un poco reiterativas, como si fuera un leitmotiv conceptual, es algo que me aproxima a una especie de registro poético. Y le permite al discurso tener una cohesión enunciativa y narrativa.

Esa enunciación insegura se vincula con una frecuente representación despreciativa o burlona del escritor. En Moral, el personaje de Samich, el poeta del suburbio, es un “hombre de toda y única digresión inútil” (p. 15). Al final de Mis dos mundos, el personaje de escritor se siente un impostor (“Me avergonzaba escribir”, p. 121). En Modo linterna, aparece un escritor distraído (“Novelista documental”) y otro sin público (“Hacia la ciudad eléctrica”). ¿Cómo te posicionás respecto a ese topos argentino que en un ensayo de El punto vacilante llamás la “tradición de la angustia”, o con lo que Julio Premat analiza como la “autorrepresentación negativa” del escritor?

Sí, es el hecho de ser escritor pero no creerse escritor, en el sentido de que “no se la cree”. Un escritor es alguien que está sometido a un ejercicio permanente de inestabilidad.

Yo por lo menos no me siento un escritor profesional, un escritor que acumule capital simbólico. Para mí la idea de ser escritor está permanentemente puesta en duda. Entonces yo trato de representarlo de esa manera : ya sea a través de la indecisión respecto de lo que se percibe como también de esa identidad social un poco amorfa. Los escritores que en general me interesan como lector son escritores con identidades bastante amorfas, y que han tenido siempre una relación bastante poco natural con su propia escritura y con la idea de ser escritor.

O que desaparecen detrás de su obra.

Sí, o que tratan de ocultar su obra a través de su vida, que escriben su vida como si fuera una obra. Ya es difícil pensar en términos de escritor profesional sin que suene como una parodia.

Aunque tu obra sea estrictamente monolingüe, creo que contiene cierta tensión lingüística. Por ejemplo, en Lenta biografía, hay una tensión con el idish, que es la lengua de la infancia y de los antepasados. En El aire, pasa lo mismo con la lengua anacrónica de Barroso. Y también se observa de manera recurrente la idea de una lengua “de la especie”, algo más corpóreo, que en El llamado de la especie mencionás, a propósito del habla de Silvia, como “un decir turbulento”, “un clamor de la especie” (p. 47). Primero, ¿qué relación has tenido y tenés ahora con el idish?

El idish era la lengua que se hablaba en mi casa cuando era chico. La hablaban mis padres entre ellos, y mi abuela, que estaba casi todo el tiempo en la casa. Yo tenía a dos hermanos mayores, y también ellos se comunicaban en idish. Pero yo fui el tercero, y viví en un momento en que poco a poco el castellano se imponía más que el idish en la familia. Entonces el contexto mío fue de escuchar mucho idish todo el tiempo sin entender de qué se estaba hablando. No lo hablé, o si lo hablaba era de manera muy parcial. Después lo aprendí en el colegio, pero es un saber que no mantuve. Y en un punto me parece que esa situación familiar medio amorfa al nivel lingüístico llevó a que yo empezara a hablar de manera muy tardía. No hablé cuando todos los niños empezaban a hablar, hablé mucho después. Como si no hubiera sabido qué lengua usar para hablar. Y la relación que tengo ahora con el idish tiene que ver con el origen familiar, con un poco de nostalgia. En el caso

específico de *Lenta biografía*, es obviamente una lengua que está muy presente de dos maneras. Por un lado, como un objeto a representar, como si fuera un paisaje intangible del pasado. Y por otro lado hay como la intencionalidad de adaptar ciertas figuras sintácticas o retóricas, que no sean una traslación literal de estructuras, pero que den cuenta de algún tipo de respiración fonética. Cuando hablo de la lengua de la masticación, doy cuenta de un nivel consonántico específico, muy diferente del español. Ese tipo de marcas me interesaba mucho para tratar de transmitir de qué manera esa lengua para mí tenía una categoría física. Pero en realidad no hay nada novedoso en eso : yo creo que en todos los sitios de inmigrantes, esas personas tienen un recuerdo físico de la lengua familiar.

¿Y se relaciona con esa idea de lengua corpórea, “de la especie”?

El llamado de la especie corresponde a un momento en que me interesaba mucho hacer algo más vinculado con la corporalidad, a todo nivel. La corporalidad como objeto de explotación (en *Boca de lobo*), la corporalidad inscripta en un medio urbano degradado, y también el intercambio de los cuerpos y de los nombres (en *El llamado de la especie*). Todo ese nivel lingüístico tiene que ver con una propuesta medio conceptual : tratar de pensar en hablantes que se expresaran de manera corporalmente pre lingüística o para lingüística, infra enunciativa o infra comunicacional. Como una cosa que si llegara a ser gutural tenga la espontaneidad y la brutalidad de un lenguaje que no pasa por el control, por la inhibición o las reglas de la retórica.

¿Y en cuanto a la lengua de Barroso en El aire?

Sí, la lengua del pasado. *El aire* fue la primera novela que escribí cuando salí de la Argentina. Buena parte de lo que ocurre con ese paisaje social, con la degradación de la ciudad tenía para mí dos inspiraciones. Por un lado, el choque que para mí implicó encontrarme con el paisaje urbano de Caracas, que era y sigue siendo una ciudad donde el contraste social se pone muy de manifiesto por los cerros. Buenos Aires es una ciudad horizontal, entonces hay cosas que no se ven. En cambio en Caracas, como en Río de Janeiro y en otras ciudades, está todo muy visible. Me llamaba mucho la atención esa

especie de contigüidad topográfica con la marginación y la pobreza, la capacidad en Caracas de construir barrios pobres hacia arriba. También tiene que ver con una sorpresa o un distanciamiento lingüístico. Al irme a Venezuela, opté por un país muy parecido y al mismo tiempo muy diferente de Argentina. Ese distanciamiento con el español que yo usaba habitualmente, traté de traducirlo a esa relación distanciada que tenía con el lenguaje coloquial caraqueño, que me producía mucha admiración, que estaba muy contento de convivir y me producía al mismo tiempo mucha distancia. Es como si esa experiencia me hubiera dado herramientas para tratar de proponer una idea de lenguaje caduco, dentro de una novela sobre Buenos Aires.

Me llama la atención la importancia que tiene el tema de lo salvaje en toda tu obra, sea la pampa en El aire, que poco a poco va invadiendo la ciudad, o los personajes de Delia en Boca de lobo y de Silvia en El llamado de la especie, que tienen características silvestres o animales. Hay como una permanente tensión entre lo salvaje o natural y lo cultural o artificial. ¿Lo concebís como una continuación de otros topos de la literatura argentina?

Me cuesta sistematizarlo. En el caso de *El aire*, se trata de un tributo, no tan oculto, a esas tesis de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*. Hay novelas en las que me gusta jugar con elementos de ideas prestadas, naturalmente sin mencionar las fuentes, porque si no perdería la gracia. Pero tampoco me gusta obedecerlas completamente. Entonces para mí son tópicos, en el buen sentido de la palabra, que me ayudan a proponer las novelas no como si fueran solamente historias sino también postulaciones entre políticas y narrativas.

Algo que me intriga bastante en tu obra es el motivo de lo animal. Por un lado, observo el leitmotiv de la animalización o hibridación del hombre, o sea que hay muchos personajes que están animalizándose, por decirlo así: el hombre-rata en Los planetas, o Silvia en El llamado de la especie. Y por otro lado, está la representación del hombre frente al animal, o sea la convivencia: en Mis dos mundos, el personaje que pasea por el parque se encuentra frente a unos pájaros y peces, y eso aparece de nuevo en el cuento "Novelista documental", donde el escritor está fascinado por una pareja de pájaros. Hay como un misterio del animal en tus textos.

Yo tiendo a considerar a los animales como si fueran marionetas culturales, o marionetas ideológicas. Creo que uno de los aspectos más fascinantes de los animales tiene

que ver con esa capacidad de constituirse como autómatas. Como si fueran muñecos que pueden llegar a vehicular los sentidos que tú quieras darles. También tiene que ver con el lugar un poco abstruso que los animales ocupan en nuestra cultura. Son como personajes de un parque temático llamado naturaleza, que usamos según nuestra conveniencia y voluntad. A través de los libros que escribo, no se trata de tomar partido a favor o en contra de eso, sino de traducirlo. En un punto me parece que el animal como especie es mucho más elocuente, no cuando está definido en términos de naturaleza o de salvaje, sino cuando está descrito en términos de cultura. Y para mí es muy inspirador, incluso narrativamente, porque en esa zona de ambivalencia en la representación de los animales encuentro muchas posibilidades literarias. Como proyección de la subjetividad.

Una pregunta sobre la onomástica, que me parece que es algo que te importa en tu escritura. En El aire se explicita la elección onomástica del apellido de Barroso. Y supuse que el nombre de Silvia en El llamado de la especie se explica por su aspecto silvestre, salvaje. Por otra parte, se repiten varios nombres de personajes (Félix, Samich). ¿Cómo pensás este papel del nombre?

La onomástica me interesa como zona de trabajo. En *El llamado de la especie*, más que definir una especie de clave a través del nombre, como el personaje de Barroso, lo que me interesaba era pensar en la categoría de personaje a través de un nombre como si fuera intercambiable. Viste que los personajes cambian de nombre. Entonces quería tratar de desestabilizar esa convención muy central en la narrativa que le asigna a un personaje un nombre para siempre, o por lo menos para todo el largo de la novela.

Para mí fue muy importante leer a Saer. Él tenía una concepción bastante moderna de la literatura y de las novelas, y de sus propias novelas. Él toma partido por la saga : diferentes novelas que ocupan diferentes momentos en una historia centrada en una misma geografía, y eso tiende a que los personajes formen parte de la historia. Se repiten, los encuentras jóvenes, adultos, etcétera, en diferentes novelas. Eso siempre me pareció virtuoso en un punto, pero también poco virtuoso desde otro punto de vista. Pienso que en un momento el sistema se puede convertir en una especie de facilitador. Me gusta más que las narraciones impliquen algún tipo de desafío. Entonces lo que me interesó fue tratar de pensar los personajes en términos inversos. No pensar en un personaje con un nombre asignado que represente una serie de atributos físicos y morales o psicológicos constantes,

sino más bien tratar de pensar en nombres que pudieran ser asignados a personajes variables. Entonces me aparece un personaje con el nombre de Samich, que es mi apellido materno, u otro con el nombre de Félix. No es que sea el mismo Félix o el mismo Samich entre las diferentes novelas, sino que es el mismo nombre. Entonces para mí es como extender ese núcleo, esa idea del *Llamado de la especie* de manera más proliferante en el resto de los libros. Es una especie de señalamiento irónico respecto de esa gran institución literaria que es el personaje.

¿El nombre de Félix no viene de la obra de William Kentridge?

No, en realidad fue una casualidad. La primera vez que aparece Félix es en *Los incompletos*, cuando yo todavía no conozco a Kentridge. Siempre Félix es un nombre que me gustó.

Precisamente, a propósito de William Kentridge, y también de Rafaela Baroni : se nota en tu trabajo una constelación de referencias visuales o plásticas. ¿Cómo las artes visuales van nutriendo tu proceso de escritura? ¿Es algo que te inspira atmósferas, o escenas?

Hay una inspiración un poco difusa pero muy fuerte, que es la siguiente. Algo que como escritor “envidio” de las artes visuales, de la escultura, la pintura, la instalación, es su naturaleza instantánea. No te lleva tiempo mirar un cuadro, lo mirás en un solo momento. Después te podés quedar observando los detalles. Pero la primera impresión, en general la más efectiva, tiene que ver con la contemplación instantánea. En cambio la literatura, de narrativa sobre todo, es sucesiva. Se produce algo vinculado con la retro-lectura, a medida que vas avanzando en un libro. Entonces yo quisiera que cuando termina de leer un relato mío, el lector tenga la sensación de estar frente a un cuadro que se hubiera desplegado. Que tenga, gracias a la memoria de la lectura, la sensación de estar frente a una serie de elementos que están conviviendo en un mismo momento, como si fuera un cuadro. Y eso de alguna manera me fue dando como motivación mirar de manera particular a ciertos artistas. Lo de Kentridge fue algo muy fuerte vinculado con los dibujos animados, como lo digo en *Mis dos mundos*. Siempre me interesó esa especie de lenguaje natural, vinculado con la temporalidad y la simultaneidad, del arte visual. Uno de los desafíos mas intrigantes y

motivadores es tratar de disolver en mis relatos el transcurrir de lo histórico sino más bien que se deshaga, que no haya una idea de cronología.

Creo que funciona muy bien este efecto de visualización en tus libros. Yo salí de Los incompletos con una impresión quizás más visual que narrativa.

Bueno, me alegro. Con *Los incompletos* yo también tenía esa idea de plantear una realidad propia de la ficción, que fuera producto de la ficción, más que una ficción producto de la realidad.

El teatro es un género literario que no practicaste, al contrario de otros novelistas de tu generación, como Sergio Bizzio o Daniel Guebel. Sin embargo me parece que un imaginario teatral está presente en tu literatura.

Sí, absolutamente. Quizás también se combina con lo que estaba diciendo recién de lo visual y pictórico. En un punto es como si yo no creyera en la literatura. Pero como soy escritor no me queda otro remedio que escribir literatura. Entonces tengo que creer en una literatura que no sea literaria. Y para mí es muy inspirador pensar en elementos vinculados con el tiempo, con la representación, con el desarrollo de la narración que tomen prestados de otras áreas, de otros lenguajes sus convenciones. Lo que me fascina de la cosa teatral, aunque tampoco soy un gran espectador de teatro, es el grado de verdad que tiene. Por ejemplo, en una representación de teatro convencional, entra a escena un personaje con su impermeable mojado y su paraguas chorreando agua. Tú sabes que no está lloviendo, pero la convención indica que tienes que creer que afuera está lloviendo. Eso me parece de una simplicidad admirable. Es como que el teatro tiene asegurado un verosímil que no precisa muchos artilugios para presentarse como real. En cambio la literatura no tiene esa posibilidad. Siempre tiene que apostar por un nuevo tipo de verosímil para que sea creíble. Entonces a veces encuentro que una extrema simplificación de los recursos en la literatura, como si fuera documental, es mucho más fuerte estéticamente que un trabajo vinculado con la técnica y con la voz de los personajes. Por eso me gusta a veces pensar las narraciones en un sentido brechtiano, como en el teatro de Brecht, que extrema la simplificación de los recursos, como una manera de encontrarle una textura física y real, concreta a la obra. Es

un poco todo eso, también vinculado con esa idea de la representación de la temporalidad. Con el teatro todo lo que ocurre es cierto, constante. Una conversación lleva lo que tarda esta conversación, y hay una convergencia entre el tiempo del espectador y el tiempo del intérprete. En cambio en la literatura eso no se da. Entonces ese tipo de elementos me interesa tratar de importarlos hacia la narración.

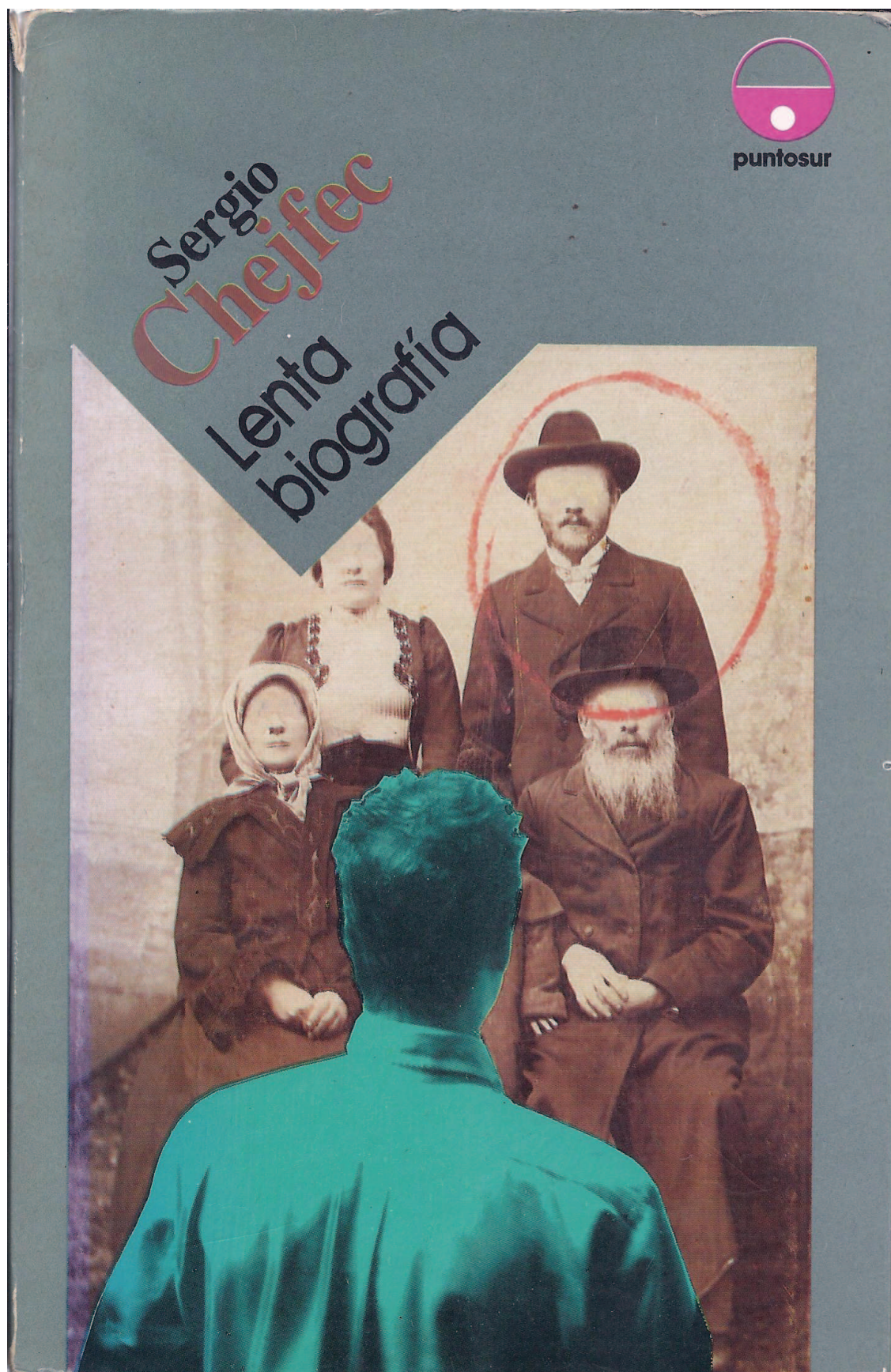
Eso es algo que trabajaste de manera bastante radical en el cuento “Deshacerse en la historia” (en Modo linterna), que es la postulación de una adaptación teatral del Martín Fierro.

Sí, es como una larga acotación escénica, como una instrucción de una representación, tanto para el público como para los actores.

Acabás de publicar tu nuevo libro, Últimas noticias de la escritura, con la editorial Entropía, que es bastante joven e independiente. Antes publicabas en Alfaguara. ¿Qué es lo que implica este cambio?

Tampoco es un cambio definitivo. No sé cómo va a seguir la historia. Mientras tanto yo tomé la decisión de publicar con Entropía los relatos de *Modo linterna*, porque estaba cansado de publicar con Alfaguara. Yo sentía que había un efecto de rutinización de mi presencia en Alfaguara, tenía la sensación de que los libros eran indistinguibles. Aparte, es una editorial muy importante, con unos canales de distribución muy poderosos. Entonces ahí mi literatura tenía un lugar un poco contradictorio, porque es una editorial que tiene muchas condiciones para vender en las librerías independientes, y yo considero que mi literatura tiene que estar en las librerías independientes y menos en las de cadenas. Y no ocurría eso con Alfaguara. Y yo tenía la sensación de que publicando en una editorial independiente, iba a ser más visible, mis libros iban a circular por un espacio más afín con mi literatura. Así que lo publiqué a manera de prueba, y no me arrepentí de haberlo hecho. Ya antes había publicado un ensayo en la editorial Bajo la luna (*Sobre Giannuzzi*) y también fue una muy buena experiencia. Y la verdad es que me siento mucho más cercano a las editoriales independientes que a esas grandes editoriales, porque de alguna manera también son las independientes las que tienen un sentido del riesgo más compatible con mi sentido del riesgo.

Annexe 2 : Couverture de la première édition de *Lenta biografía* (Puntosur, 1990)



INDEX

A

ADORNO, Theodor, 136, 382
AIRA, César, 13, 16, 29, 145, 282, 333,
335, 351, 398, 434-435
ANDERMANN, Jens, 189, 196
ARLT, Roberto, 52, 95, 194, 224, 383,
391, 404, 406, 457

B

BABEL (*revue*), 15-16, 18-19, 30, 93,
125, 201-202, 219-221, 226, 237,
239, 255, 296, 300, 315, 320-321,
328, 341-342, 351-352, 406, 411,
413-414, 426, 435-436, 449, 456, 469
BACHELARD, Gaston, 114-116, 118, 139
BARÓN BIZA, Jorge, 243, 283, 436
BARTHÉLÉMY, Lambert, 244-245, 262,
263, 266, 272, 285, 289, 293, 303,
314, 317-319, 340-341
BARTHES, Roland, 73, 76, 89, 128, 132,
133, 186, 319, 353, 383, 456
BAUDELAIRE, Charles, 204, 249-250
BAUDRILLARD, Jean, 88, 156-157, 350
BECKETT, Samuel, 21, 110, 119, 125,
138, 300, 330-331, 339, 354, 357
BENJAMIN, Walter, 30, 77-78, 128, 209,
249, 255, 335, 429-430
BERGSON, Henri, 100-101

BIOY CASARES, Adolfo, 198-199, 414
BIZZIO, Sergio, 15, 20, 86, 93, 202, 221,
237, 415, 513
BLANCHOT, Maurice, 57
BORGES, Jorge Luis, 28-29, 39, 43, 45,
103, 105, 116, 127, 137, 145, 150,
156-157, 161-162, 164, 175, 177,
178-184, 194, 196, 201-202, 214-
215, 224, 258, 270, 273, 279, 300,
368, 385, 389, 391-392, 400, 406,
414-415
BRECHT, Berthold, 33-34, 420, 513

C

CALVINO, Italo, 149-150, 229
CAPARRÓS, Martín, 15-16, 18-19, 145,
201-202, 221, 253, 282-283, 333,
337, 341, 398, 413-414, 449, 469
CARPENTIER, Alejo, 19, 190
CARRIÓN, Jorge, 29, 252-253, 283
CASTELNUOVO, Elías, 194
CASULLO, Nicolás, 473
CHITARRONI, Luis, 15, 20, 148, 221,
300, 434, 435, 449
CHKLOVSKI, Viktor, 32-33, 341, 420
COHEN, Marcelo, 30, 145, 148, 150, 351
COPI, 177, 392

CORTÁZAR, Julio, 71, 118, 163-164,
198-199, 350, 368, 412

D

DELEUZE, Gilles, 30, 32, 34, 245, 257,
259-261, 265, 301, 326-328, 357-
359, 364-365, 376, 381, 445, 452-
455, 457, 460

DEMANZE, Laurent, 45-46, 64, 368, 409-
410, 431, 437

DÉOTTE, Jean-Louis, 46-47, 49, 67, 72-
73, 136

DERMISACHE, Mirtha, 132, 316

DERRIDA, Jacques, 30, 64-65, 79, 350,
377, 379-382

DI BENEDETTO, Antonio, 26, 42, 125,
130-131, 218, 225-226, 232, 278,
335, 385

DIDI-HUBERMAN, Georges, 33-34, 148

DISCÉPOLO, Armando, 457

DRUCAROFF, Elsa, 17-18, 22, 80-81, 411

E

ECO, Umberto, 476

ELTIT, Diamela, 71, 209-210, 223

F

FEILING, Carlos, 220, 296, 328

FERNÁNDEZ, Macedonio, 26, 54, 85,
364, 385, 389, 396, 399, 400, 407

FLAUBERT, Gustave, 99, 104, 107, 368

FOGWILL, Rodolfo, 16, 237, 351

FOUCAULT, Michel, 103, 139, 149, 281,
383-384, 435

FREUD, Sigmund, 33, 58-59, 63-64, 120,
185, 368, 370, 434, 466

G

GARCÍA-VEGA, Lorenzo, 403

GENETTE, Gérard, 85, 181, 193-194,
304, 322, 331-332, 335, 337

GERCHUNOFF, Alberto, 275

GIANNUZZI, Joaquín, 23, 26, 45, 221,
227, 335, 387-390, 403, 405, 436,
514

GIORDANO, Alberto, 488

GIRONDO, Oliverio, 164, 394

GLANTZ, Margo, 432, 448

GOLOBOFF, Mario, 411, 418

GOMBROWICZ, Witold, 228-229, 414,
457

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl, 164, 194

GUATTARI, Félix, 32, 245, 257, 259-261,
265, 326-328, 381

GUEBEL, Daniel, 15-16, 86, 107, 145,
201-202, 218, 221, 237, 351, 435,
513

GÜIRALDES, Ricardo, 179, 224

H

HANDKE, Peter, 29, 244-245, 263, 285,
319

HERNÁNDEZ, José, 84, 258, 277-278,
340, 384

HIRSCH, Marianne, 334, 422

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus,
58, 62, 368

HOMÈRE, 315

HUDSON, Guillermo Enrique, 177

K

KAFKA, Franz, 33-34, 51, 124, 267-270,
334-355, 358-359, 361, 364-365,
377, 381-382, 405-406, 419, 445,
452-455, 457, 459, 460-461

KENTRIDGE, William, 316-317, 362,
512

KUITCA, Guillermo, 161

L

LAERA, Alejandra, 95, 109, 122, 200,
255

LAISECA, Alberto, 145, 392, 404

LAMBORGHINI, Osvaldo, 19, 26, 220,
226, 414, 457

LEFEBVRE, Henri, 148

LEJEUNE, Philippe, 332, 426, 428

LEVRERO, Mario, 26, 226, 404

LOUIS, Annick, 69, 118, 119, 227, 295,
332, 333, 334, 349, 427

M

MAC HALE, Brian, 89, 149, 154

MACÉ, Gérard, 46, 437, 439

MAINGUENEAU, Dominique, 181-182,
203-205, 209, 216-217, 222-223,
231, 236, 270, 462

MAIRAL, Pedro, 473

MANDOLESSI, Silvina, 65, 69, 79, 80

MARKER, Chris, 280, 281

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, 28-29,
152, 178, 185-191, 193, 194, 196,
197-198, 200-201, 224, 258, 276,
278, 510

MARTINI, Juan, 198

MARX, William, 32, 64, 95, 370-371,
400

MCCARTHY, Cormac, 172, 245, 263,
285

MELVILLE, Herman, 358, 406

MICHON, Pierre, 39, 43, 46, 74, 409

DERMISACHE, Mirtha, 132

MUJICA LÁINEZ, Manuel, 273

N

NIEBYLSKI, Dianna, 28, 29, 44, 178,
251, 267, 283, 320, 332, 371

NOUVEAU ROMAN, 19, 30, 60, 89, 125,
287, 319, 332, 356-357

P

PAULS, Alan, 351, 372, 392

PEREC, Georges, 74, 147, 220, 255, 280,
315, 422, 427-428, 438, 442

PIGLIA, Ricardo, 21, 43, 54, 90-91, 95,
124-125, 150, 157, 161, 279, 335,
386, 406, 457, 466

PLATON, 81, 83, 136, 365

POE, Edgar, 62, 152, 211, 250, 352, 368

PREMAT, Julio, 42, 116, 119, 131, 278,
384-386, 398-399, 407, 507

PROUST, Marcel, 100, 152, 253-254,
297-298, 311, 322, 330, 358

PUIG, Manuel, 21, 457

PUNTO DE VISTA (*revue*), 14, 17, 18, 23,
56-57, 154-155, 218-219, 221, 225-
226, 238-239, 275, 279, 341, 405,
416, 435-436, 449

R

RABATÉ, Dominique, 48, 137-138, 254-
255, 300-301, 427-428, 467

RACZYMOW, Henri, 422

RANCIÈRE, Jacques, 102, 128, 318, 335

RICŒUR, Paul, 100, 350, 425

ROBBE-GRILLET, Alain, 19, 89, 315,
319, 356-357

ROBIN, Régine, 422, 443, 455-456, 460-
461, 470

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 248-249, 251-
252

RUBINICH, Lucas, 17-18, 412

S

SAER, Juan José, 19, 21-22, 26, 41, 45,
65, 79, 99, 116, 118-119, 123-125,
150, 198-199, 204-205, 209, 220,
229, 238, 243-244, 253-254, 272,
287, 295, 300, 312, 317, 323, 335,
337, 341, 357, 362, 373, 385, 406,
419, 449, 466, 511

SAMOYAUULT, Tiphaine, 46, 115, 330

SÁNCHEZ, Matilde, 218, 415

SÁNCHEZ, Néstor, 404

SARACENI, Gina, 30, 67, 68, 410, 427,
482

SARLO, Beatriz, 14, 28-29, 48, 50, 94,
99, 123, 134, 153-154, 170-171, 178,
183, 191, 218, 220-221, 238, 251,
276-277, 279, 286, 303, 334, 370-
371, 420-421, 426, 433

SARRAUTE, Nathalie, 18, 356

SARTRE, Jean-Paul, 397, 412, 473

SEBALD, W. G., 29, 252-253, 283, 317,
337

SIMON, Claude, 19, 74, 244-245, 285,
287-289, 301, 316, 318, 323

SOLAR, Xul, 457

SPERANZA, Graciela, 148, 151, 252

SPIEGELMAN, Art, 381

STENDHAL, 399

SZENDY, Peter, 287

SZICHMAN, Mario, 433

T

TABAROVSKY, Damián, 13, 16, 20, 107,
200-201, 236-237

TOURNIER, Michel, 365

V

VIART, Dominique, 330-331

VILA-MATAS, Enrique, 28, 278, 335,
386, 401

VILLANUEVA, Graciela, 41, 73, 118, 177,
487

VIRGILE, 315

W

WESTPHAL, Bertrand, 53, 87, 89, 116-
117, 149, 152, 154, 157